



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

„Spektakuläre Formen.
Explosionen in höfischer Festkultur, Blumenstillleben und
Kino“

verfasst von / submitted by

Mag.a phil. Melanie Letschnig

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student re-
cord sheet:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Dr.-Studium der Philosophie
Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Andrea Seier

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	3
Einleitung.....	5
Zu den einzelnen Kapiteln.....	9
1. Kapitel: Feuerwerke	16
1.1 Geistliche und weltliche Entzündungen	17
1.1.1 Die Ausschüttung des heiligen Geistes und brennende Buschen.....	17
1.1.2 Wunderapparate.....	20
1.2 Den äußeren Sinnen schmeicheln – Mit der Explosion für gesellschaftliche Ordnung sorgen.....	22
1.2.1 Pyrotechnik und höfische Ökonomie	27
1.3 Die Konservierung des Moments.....	30
1.3.1 Panegyrische Partydispositive	30
1.3.2 Die totale Perspektive	32
1.4 Rezeption als soziale Kategorie – Explosion als Distinktion.....	35
2. Kapitel: Blumenstillleben	41
2.1 Auf zeitgemäß fruchtbaren Boden – Stillleben als wohlständige Reaktion	41
2.2 „Optimale Gastfreundschaft“ und Naturen gesteigerter Ordnung	43
2.3 Zeitlichkeit	47
2.4 Non/Narration: Horror Vacui, Tulpomanie und umstürzende Vasen	49
3. Kapitel: Laterna Diabolica – Überraschende Mechanismen aus der Schachtel	54
3.1 Phantasmagorie – Klarsicht auf Vernebelung und Unkörperlichkeit.....	57
4. Kapitel: An allen Ecken und Enden – Explosionen in der Frühzeit des Kinos	63
4.1 Erhitzte Gemüter – Kino-Debatte.....	63
4.2 Kino der Attraktionen	70
4.3 Georges Méliès und Kollegen – Meister der Ent/Täuschung.....	72
4.3.1 Der effektive Augenblick	74
4.3.2 Körper platzen lassen – Die Explosion als humoristische Brutalität.....	77
4.3.3 Gottbedingte Urknallkontinuitäten.....	79
4.4 Gewaltförmige Klischees.....	81
4.4.1 Die häusliche Sphäre als Pulverfass, komisch.....	82
5. Kapitel: Kino als Naturgewalt.....	88

5.1 Die Erschütterungen des Jean Epstein.....	88
5.1.1 Die Beseelung der Dinge – Animismus des Kinos.....	91
5.2 Aufbrechende Blüten – Explosionen im Zeitraffer.....	96
5.2.1 Die explosive Form als Lehrstück.....	98
5.2.2 Domestizierte Ausbrüche – Zeitrafferblüten im Kino	102
5.2.3 <i>Secrets of Nature</i>	104
6. Kapitel: Dialektische Ausbrüche – Die Explosion im Zentrum von Sergej M. Eisensteins Werk.....	108
6.1 Vorbemerkung – Leinwandwelten, dynamisch	108
6.2 Die Explosion als Verbündete des Konflikts.....	112
6.2.1 Initialzündung Theater: Attraktion	113
6.3 Vorspiel: „12 Apostel“ – Die Explosion als filmisches Manöver	115
6.4 „Der Bau der Dinge“ – Das Organische und das Pathos	117
6.4.1 Ekstase	119
6.4.2 Un/Verblühtes Bersten in Wort und Bild.....	124
6.5 Höhepunkte und Humor.....	128
6.6 Farborgane.....	132
7. Kapitel: Bombing the Closet – Explosionen in den Filmen von Kenneth Anger	135
7.1 Crescendo.....	135
7.2 <i>Fireworks</i>	136
7.3 <i>Eaux d'Artifice</i>	138
7.4 <i>Inauguration of the Pleasure Dome</i>	141
7.5 Der Sound des Paroxysmus.....	143
8. Kapitel: Von Anger zu Action - Put the Explo into Drama	146
8.1 Modus Melodrama.....	148
8.2 We've got a Situation here.....	153
8.2.1 <i>Source Code</i> : Die Explosion und ihre Variationen.....	157
Schluss.....	163
Bibliographie.....	167
Abstract in deutscher Sprache.....	180
Abstract in English.....	182

Danksagung

Die Explosion als Ereignis stiftet Gemeinschaft. Auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihr. Manchmal ist Denken über weite Strecken ein einsamer Prozess. Deswegen ist es aufregend, wenn sich Kolleg_innen finden, die das Interesse an einer möglichst weitverzweigten Annäherung an den eigenen Forschungsgegenstand teilen. Ich möchte in diesem Zusammenhang zwei Ereignisse erwähnen, die im Juni 2011 stattgefunden und mein Vorankommen in Sachen Explosionsforschung maßgeblich geprägt haben: zum Ersten fand in der Maison Heinrich Heine in Paris ein Forschungsatelier statt, das „Die Explosion vor Augen/L'explosion en point de mire“ hieß und von GIRAF-IFFD, der „Interdisziplinären Forschungsgemeinschaft Frankreich – Deutschland“ veranstaltet wurde.¹ Das Bemerkenswerte an diesem Forschungsatelier waren die ungemein vielfältigen Perspektiven, die die Teilnehmer_innen der Explosion gegenüber einnahmen. Der 2013 aus der Veranstaltung hervorgegangene Sammelband gibt Aufschluss darüber², und ich hatte das Vergnügen, einen Artikel über das Blumenstillleben als vertikale Vorform des Kinos beisteuern zu dürfen.³

Das zweite Ereignis, das meine Forschungen über die Explosion vorangebracht hat, war ein Workshop am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar. An zwei Tagen wurden in diesem Workshop „Kinematographische Objekte“ bestimmt, deren mediale Operationalität anhand zahlreicher Beiträge überprüft wurde. Es war heiß Mitte Juni, das Denken brodelte. Aus diesem Workshop und seinen Folgeveranstaltungen ist das *Wörterbuch der kinematographischen Objekte*⁴ hervorgegangen, zu dem ich einen Beitrag über die Explosion beisteuern durfte.

Mein persönlicher Dank gilt vielen Menschen, deren Unterstützung die Bewältigung dieses Dissertationsprojekts ermöglicht hat: meiner Betreuerin Elisabeth Büttner, die von Anfang an die Begeisterung für das Thema geteilt hat, und deren Anleitung zu einer Schärfung des

¹ Andrea Seier hat mich damals auf die Ausschreibung für das Atelier aufmerksam gemacht, und ich danke ihr sehr dafür! Das Programm des Ateliers findet sich hier: http://www.ages-info.org/spip/IMG/pdf/Explosion_-_atelier_GIRAF_2011_-_programme.pdf, Zugriff am 18. Mai 2017.

² vgl. Georges Felten/Corina Golgotiu/Guillaume Plas (Hrsg.): *Die Explosion vor Augen. L'explosion en point de mire*. Würzburg 2013.

³ vgl. Letschnig, Melanie: „Die Explosion auf der Leinwand – das Blumenstillleben als vertikale Vorform des Kinos“ In: a.a.O., S. 161-171.

⁴ Marius Böttcher/Dennis Göttel/Friederike Horstmann/Jan Philip Müller/Volker Pantenburg/Linda Waack/Regina Wuzella (Hrsg.): *Wörterbuch kinematographischer Objekte*. Berlin 2014.

begrifflichen und begreifenden Denkens mein wissenschaftliches Arbeiten für immer prägen wird. Meiner Betreuerin Andrea Seier für die hilfreichen Anmerkungen zum Text und dafür, dass sie mein Nervenkorsett vor allem in der Endphase des Projekts durch Ermunterung und Motivation stabilisiert hat. Klemens Gruber für seine Eisenstein-Expertise und die herausfordernde Freude an der Sprache. Richard Kurdiovsky und Renée Winter für ihr kritisches und kompetentes Lektorat und das offenherzige Interesse, das sie meinen Ausführungen entgegengebracht haben. Renée und Christine Ehardt gilt außerdem mein Dank für die freundschaftlichen Gespräche in Zeiten des Denkens und Schreibens, die unter anderem bestimmt waren von einem gemeinsamen Wissen darüber, dass ein Doktoratsstudium auch einmal zu einem Ende finden muss. Meinen Kolleg_innen aus dem Dissertant_innenseminar für den Austausch, namentlich Viktoria Metschl, Rosa John, Iris Fraueneder, Joachim Schätz und insbesondere Lena Stölzl. Karin Bruns danke ich dafür, dass sie die Partyförmigkeit der Explosion stets ernst genommen und sie in zauberhafte Momente übersetzt hat. Dennis Göttel für die Einladung zum Workshop in Weimar und den Hinweis auf den „12 Apostel“-Text von Eisenstein. Georges Felten, Corina Golgotiu und Guillaume Plas für die Einladung zum Workshop in Paris. Carl Emanuel Wolff für seine eher beiläufige Bemerkung über das verschwenderische Wesen der Blumenstillleben, die die Initialzündung für eine umfassende Beschäftigung mit diesem Aspekt der Explosion war. Frau Sebung, die mir im März 2008 das Buch über *Raumtheorie*⁵ empfohlen hat. Ben Stoddart vom British Film Institute (BFI) für die Informationen zu F. Percy Smiths Film *Birth of a Flower*. Meinen Eltern danke ich dafür, dass sie mir durch die Ermöglichung einer künstlerisch geprägten Schulausbildung den Weg zum Studium geebnet haben.

Ich widme diese Arbeit Lucas Ditzl, der über all die Jahre mit Empathie, Geduld und Humor sämtliche Stadien dieser abenteuerlichen Unternehmung begleitet hat. Funny how secrets travel.

⁵ Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006.

Einleitung

Excuse me
but I just have to explode.
(Björk, "Pluto")

Sich jahrelang mit der Explosion als Forschungsobjekt zu beschäftigen bedeutet, ihr das Momentane zu entziehen. Auf den ersten Blick mag diese Herangehensweise paradox erscheinen, ist das Augenblickliche der Explosion als Phänomen doch eigen. Der zweite Blick legt offen, dass die Explosion mehr ist als ephemere Erscheinung. In der europäischen Kulturgeschichte ist sie ab dem 14. Jahrhundert luxuriöse Konstante, deren dramaturgische Prinzipien sich mit der Zeit stetig weiterentwickeln. Ursprünglich als religiös motivierter, funkensprühender Deus ex Machina in die europäische Festkultur eingeführt, wird die Explosion mit der (Neu)Zeit in säkularisierte Unterhaltungskontexte eingebunden, deren bildgewaltige Dynamik sich sowohl in Live-Ereignissen als auch in der bildenden Kunst und im Kino niederschlägt.

Die Explosion bringt spezifische Raum- und Zeitordnungen hervor und lotet Bildgrenzen aus. Sie agiert als Wahrnehmungsvermittlerin. In ihrer Medialität strukturiert sie als Protagonistin einer Ästhetik der Verschwendung Blickregime und bezeugt so auch immer Manifestationen von (politischer) Macht. In diesem Zusammenhang fungiert die Explosion nicht ausschließlich als Motiv und bildliche Metapher, sondern auch als Methode und (Denk)Bewegung, die Zeitlichkeit, Räumlichkeit und Narrative maßgeblich strukturiert.

Die Plötzlichkeit der Explosion bildlich auf Dauer zu stellen, um sie wiederholbar zu machen – sei es durch den Blick auf eine Radierung oder ein Gemälde, sei es durch die Rezeption eines Films –, stellt Rahmungen und fix gefasste Formate vor eine Herausforderung. Die Explosion hält sich nicht an Vorgaben, sie bildet Zusammenhänge, indem sie sich mit aggressiver Produktivkraft entfaltet. Nicht zuletzt überträgt sich dieses Aggressionspotential der Explosion auch auf die diskursive und poetische Sprache derjenigen, die sie in Worte fassen, um gesellschaftliche und mediale Prozesse des Aufbruchs und der Reflexion zu beschreiben.

„Spektakuläre Formen“ – der Titel dieser Arbeit – spielt einerseits auf den Schauwert der von

mir ins Auge gefassten Explosionen an; andererseits bezieht er sich auch auf die ästhetischen Prinzipien, die die Explosion als Form bestimmt. Es mag etwas befremdlich wirken, von der Explosion als Form zu sprechen, agiert sie doch in erster Linie mit unaufhaltsamer und druckvoller Bewegung. Der Medienwissenschaftler Joachim Paech schreibt in Anlehnung an Henri Bergson, dass Bewegung nie Form sein kann, und „dennoch kann sie nicht abstrakt vom Medium und von der Form, in der sie erscheint, gedacht werden“⁶. Das Entscheidende an der Explosion als Bewegung ist, dass sie ihre Aufzeichnungen in eine Form zwingt und sie dadurch auffordert, sich ihrer medienspezifischen Eigenheiten bewusst zu werden. Dieser Prozess bedeutet einen Kraftakt, dessen Intensität aus den Bildmedien, die die Explosion umfassen, herausbricht.

Anhand dieser Vorüberlegungen zur Explosion und ihrer fordernden Funktionalität möchte ich fürs Erste drei Themenkomplexe formulieren, die mein Forschungsinteresse an der Explosion umreißen:

1. Strukturierung durch Zergliederung: Wie wird das raumzerrüttende Potential der Explosion dramaturgisch und kompositorisch in den Dienst kultureller Ereignisse und medialer Artefakte gestellt? In welcher Form bestimmt die Explosion umgekehrt die Ästhetik dieser Ereignisse und Artefakte?
2. Zersetzung von Raum und Zeit: Was passiert, wenn die Explosion weder nur mehr transitorisches Ereignis (Feuerwerk) oder einzelnes Bild (Blumenstillleben) ist, sondern unaufhaltsam multiperspektivisch vorgeht (Kino)?
3. Die Sprache der Überschreitung: was spricht die Explosion als Bild und Metapher?

Ein Grundsatz der vorliegenden Arbeit lautet, dass die wahrnehmungswirksame Organisation von Zeit und Raum, wie sie mit der Explosion seit den höfischen Festen der Neuzeit bewerkstelligt und in prachtvollen Radierungen festgehalten wird, eine Weiterentwicklung in nachfolgenden Medien und Aufführungspraxen erfährt. Diese Modifikationen unterliegen nicht allein den Gesetzmäßigkeiten des jeweiligen Mediums bzw. Live-Ereignisses, die – wenn mit der Explosion konfrontiert – immer Gefahr laufen, die Kontrolle über den

⁶ Paech, Joachim: „Paradoxien der Auflösung und Intermedialität“ In: Martin Warnke/Wolfgang Coy/Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Basel 1997, S. 340.

(Über)Blick zu verlieren. Die Explosion provoziert die eigenständigen Wirkmechanismen eines Mediums in Hinblick auf die Ausreizung seiner Möglichkeiten. Deswegen sind die Mittel und Wege, die Explosion auf Fläche zu bannen und ihre Zeitlichkeit erfahrbar zu machen, so vielfältig.

Ein weiterer Grundsatz meiner Arbeit lautet, dass die Explosion als Inbegriff eines Ausdrucks der Verschwendung immer an spezifische Gesellschaftsordnungen gebunden ist, in denen Dispositive der Zugänglichkeit und des Ausschlusses konstruiert werden. Das Machtgefälle zwischen Veranstalter_in und Zuschauer_in wird von höfischem Fest hin zum Kino kontinuierlich nivelliert. Diese Erkenntnis mag nicht besonders originell klingen, gilt doch das Kino seit seiner Entstehung als demokratisierendes Massenmedium. Allerdings erscheint es mir sinnvoll, diese historisch und vielfach belegte und theoretisch fundierte Entwicklung der Enthierarchisierung vergnüglicher Wahrnehmung mit der Explosion noch einmal aufzurollen, weil die Explosion in ihrer Unberechenbarkeit prädestiniert ist, Schlupflöcher in die Intentionalitäten des Kinos zu sprengen, in denen sich eine störrische Haltung zu den Dingen, die die Welt bedeuten, einrichten kann. In ihrer Direktheit entzieht sich die Explosion gern hierarchisch organisierten Ordnungssystemen.

Diese beiden Grundsätze habe ich ausgehend vom Kino formuliert. Der Verlauf meiner Denkbewegung wird in dieser Arbeit allerdings aus der anderen Richtung initiiert, um eine genealogische Entwicklung der Explosion als verschwenderischer Maßnahme zu entwerfen und darzulegen, wie die kinematographische Bauweise der Explosion bereits Jahrhunderte vor ihrer filmischen Omnipräsenz angelegt ist.

Um den historischen Gebrauchsspuren der Explosion bis in die Gegenwart zu folgen, analysiere ich (Bewegt)Bilder der europäischen und us-amerikanischen Filmgeschichte, Radierungen höfischer Feste und Blumengemälde sowie die Schilderungen von Live-Ereignissen zum Zwecke einer multiperspektivischen Charakterisierung der Explosion und ihrer Funktionen. Des Weiteren greife ich auf einen versprengten Korpus an Theorien über die Explosion zu, der sich vor allem aus philosophischen, kulturwissenschaftlichen, kunst- und kulturhistorischen, sowie film- und medientheoretischen Ansätzen speist. Diese Theorien haben mir dabei geholfen, zu einer Definition der Explosion zu finden, die ich hier komplett wiedergeben möchte, weil sie mir als Prämisse für die vorliegende Arbeit praktikabel erscheint:

Die Explosion als Bewegung ist verkörperter Überschwang. Sie zerstäubt alles, was sich in ihrem Aktionsradius befindet. Oft agiert sie als Restrisikopatientin – unberechenbar, überraschend und deswegen in erhöhtem Maße anziehend. Mit Walter Benjamin gesprochen ist die Explosion ausgestattet mit einem destruktiven Charakter, demnach 'immer frisch bei der Arbeit'⁷. In ihr transformieren sich zuvor unter Aufwand determinierte Ordnungen augenblicklich. Dabei agiert die Explosion als brutale Formation zutiefst filmisch. Sie legt sich mit Linearitäten und Ganzheiten an. Sie stört den stringenten Verlauf einer Erzählung, um sie gleichzeitig und bisweilen unbarmherzig voranzutreiben, sie fordert nachgerade das Verzerren der 'psychologischen' Zeit, wie Jean Epstein das Verhältnis zur Zeit bezeichnet,⁸ und sie entstellt kompakte Räume bis zur Unkenntlichkeit bei gleichzeitiger Erweiterung – im Kino tut sie dies nicht zuletzt unter Zuhilfenahme der Unzulänglichkeiten des Leinwandformates. In Anlehnung an Epsteins von Louis Delluc inspirierten Begriff des 'Photogénie'⁹ könnte man sagen, die Explosion bringt photogene Objekte hervor, indem sie den Dingen zu Leibe rückt, und zwar so forsch, dass sie platzen und damit neue Seiten aufziehen. So gesehen ist die Explosion die perfekte Komplizin des Kinematografen, der mehr sieht als das menschliche Auge, indem er gleichsam unter die Oberfläche der Dinge kriecht und herausholt, was sich dort verbirgt, die gefundenen Schätze in der Projektion auf der Leinwand wieder oberflächlich werden lässt und sie so für das Publikum wahrnehmbar macht.

Die Explosion auf der Kinoleinwand überrascht und lockt das Publikum, das sich einerseits in sicherer Entfernung wähnt, sich jedoch gleichzeitig in hingebungsvolle Nähe versetzen lässt. Gekennzeichnet durch Attraktivität und Pathos, kommt die Explosion ihrem Publikum entgegen. Als Methode ist das Außersichkommen die favorisierte Anwendung der Explosion, prinzipiell ist Überschreitung ihr Metier.¹⁰

⁷ Benjamin, Walter: „Der destruktive Charakter“ In: ders.: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen* (= *Gesammelte Schriften* Band IV/1). Herausgegeben von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main 1991, S. 397.

⁸ vgl. Kapitel 5 dieser Arbeit.

⁹ vgl. ebd.

¹⁰ Letschnig, Melanie: „Explosion“ In: Böttcher/Göttel/Horstmann/Müller/Pantenburg/Waack/Wuzella (Hrsg.), *Wörterbuch kinematographischer Objekte*, S. 35-36.

Zu den einzelnen Kapiteln

Beginnend widmet sich diese Arbeit der Explosion als Spektakel in festlichen Inszenierungen europäischer Höfe. Die Explosion gerät in diese Funktion, als ihre Instrumentalisierung nicht mehr in der Hand der katholischen Kirche liegt, deren Sinn für die Sensation des Göttlichen auf ein maschinengläubiges Publikum trifft, sondern vom Adel entdeckt wird. Die Säkularisierung befreit die Explosion allerdings noch nicht von der symbolträchtigen Präsenz, die die europäischen Herrscher_innen nutzen, um mit dem Fest als großzügiger Geste an das Publikum die eigene Macht zu demonstrieren. Als läge die räumliche Organisation des Himmels durch Lichtgestalten tatsächlich im Einflussbereich der Regent_innen, wird auch darüber bestimmt, wer von welcher Position aus zuschauen darf. So werden – und dies ist vor allem in graphischen Aufzeichnungen höfischer Feuerwerke evident – Blickkonstruktionen vorgenommen, die den_die Herrscher_in als Zentrum der Welt definieren. Allerdings gibt es auch die Abweichungen vom offiziellen Repräsentationskonstrukt, die auf das subversive Potential der Explosion verweisen. Ein weiterer, wichtiger Aspekt in Zusammenhang von Explosion und Adel betrifft die mit der Zeit auf den Weg gebrachten Veranstaltungsinstitutionen, die mit Organisation und Durchführung der verschwenderischen Ereignisse befasst werden. Damit fungiert die Explosion nicht nur als schmückende Attraktion, sondern auch als Wissensobjekt.

Mit der zunehmenden Einflussnahme des Bürgertums in den Gesellschaften Europas obliegt es im Laufe der Zeit nicht mehr allein dem Adel, kulturell verschwenderisch zu agieren.

Ein Beispiel für die zunehmende Demokratisierung, aber immer noch elitäre Zugänglichkeit zu bombastischen Formen, sind die Blumenstillleben, wie sie in den Niederlanden vor allem ab dem 17. Jahrhundert zur Hochblüte gelangen. Dieser Kunstform widmet sich das zweite Kapitel. Die explosive Form in Blumengemälden ist Effekt einer florierenden Wirtschaft, die Überfluss produziert, der wiederum nach Formen des Ausdrucks sucht und diese im Genre des Blumenstilllebens findet. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts noch enzyklopädisch verflachenden Konventionen der Komposition verpflichtet, gestaltet sich das Blumenstillleben im Laufe des Jahrhunderts zunehmend verwegener. Es greift nicht nur großzügig in den Raum, sondern stellt auch unterschiedliche Zeitlichkeiten nebeneinander: das Aufblühen – die Hochblüte – das Verwelken einer Blume. Diese Dramaturgie teilt das Blumenstillleben mit der Explosion, deren Ausbruch maßgeblich von einem Davor bestimmt wird und im Danach Spuren hinterlässt. Der so definierte Spannungsbogen bestimmt ihre Dynamik und findet sich

in der Fläche des gemalten Blumenbildes wieder, wobei der Verlauf der Fieberkurve der Explosion im Stilleben in eine Gleichzeitigkeit übersetzt wird.

Bevor das Kino die Explosion in manipulierte Zeit übersetzt, bezaubert sie in teuflischer Gestalt die Zuschauer_innen der Laterna Magica-Aufführungen. Diese sind Gegenstand des dritten Kapitels. Insbesondere lässt sich das Publikum von der mit der Zauberlaterne erzeugten Phantasmagorie überwältigen, der etwas Jenseitiges anhaftet, das mit bauschigem Rauch und wahrnehmungsverwirrender Ernsthaftigkeit in den Raum gepufft wird. Die Explosion hilft dabei, die Trugbilder, die aus der Laterna Magica in die sinistren Publikumssäle projiziert werden, physisch unfassbar zu machen, und sie damit auf die Seite des professionalisierten Unheimlichen zu schlagen. Gruseln von Seiten der Zuschauer_innen ist die Folge, allerdings – und das ist entscheidend – nicht, weil die Anwesenden dem Glauben verfallen, es würde ihnen tatsächlich der leibhaftige Teufel aus der Schachtel erscheinen. Auf eine wahrnehmungsregressive Eingewöhnungsphase folgt das Verstehen der Mechanismen, so schreibt die Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey: “As new technologies are often outside popular understanding when they first appear, the most advanced scientific developments can, paradoxically, enable and revive irrational an superstitious beliefs in an animate world.”¹¹ Mit der Zeit ist das Schaudern des Publikums also ein lustvolles, weil es um die teuflischen Mechanismen der Bildillusionsmaschine weiß. Dieses aufgeklärte Vergnügen am Unerklärlichen schließt an die “rational recreations“ der aufgeklärten Bürger_innen des 18. und 19. Jahrhunderts an, die aus Lehrbüchern ihr Wissen über Vulkane und Feuerwerke beziehen und durch ihr Technikbewusstsein der Explosion im Selbstversuch die ihr ureigensten Eigenschaften entziehen: den Gestank und den Rauch.

Mit der aus der Laterna Magica herausgleitenden, überraschenden Phantasmagorie wird die Explosion als synästhetisches Vergnügen wieder rehabilitiert und ebnet so den Weg zum Kino, in dem von Anfang an die Fetzen fliegen.

Eine der mit Sicherheit eindrucksvollsten Explosionen der Filmgeschichte ist jene, die die Protagonistin Daria zum Schluss von Michelangelo Antonionis Box-Office-Bomb¹² *Zabriskie Point* (1970) vor Augen hat. Eine in den Felsen gebaute Villa wird in die Luft gejagt und aus unterschiedlichen Perspektiven gefilmt. Die Wucht des Moments der Druckentladung ist so

¹¹ Mulvey, Laura: “Uncertainty: Natural Magic and the Art of Deception“ In: dies.: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London 2007, S. 43.

¹² Mit dem Begriff “Box-Office-Bomb“ werden Filme bezeichnet, die nur einen Bruchteil ihrer Produktionskosten wieder einspielen.

groß, dass die Kameras wackeln. Metaphorisch steht dieser Angriff auf das Luxusobjekt Villa¹³ für die Zerschlagung des us-amerikanischen Kapitalismus. Dieses Ansinnen gleitet von der Gebäudesprengung über in psychedelische Zeitlupenbilder, die nacheinander zum Sound von Pink Floyds “Careful with that axe, Eugene“ Wohnungseinrichtungsgegenstände eines gutbürgerlichen Haushalts in die Luft jagen – Kühlschrank, Fernseher, Bücherregal, zerlegt in unzählige Schwebeteilchen, die wie seltsame Unterwasserwesen vor unserem Auge dahingleiten. In der letzten Szene des Films besteigt Daria ihr Auto und fährt – ganz einsame Heldin – in den Sonnenuntergang.¹⁴

Tatsächlich beinhaltet die Schlusssequenz von *Zabriskie Point* zahlreiche Aspekte, die die Explosion in ihrer Konstitution als kinematographischer Konstante bereits in den frühesten Jahren des Kinos mitbringt. Sie weist eine spezifische Dramaturgie auf, die von Konfliktaufbau, Entladung und der darauffolgenden Ruhephase geprägt ist. Sie fordert filmtechnische Verfahren wie Zeitlupe und Zeitraffer geradezu heraus. Sie fungiert als bildgewaltiges Motiv (die visuell überwältigende Erscheinung) und als Metapher (der innere menschliche Zorn, der ein Ventil zur Veräußerlichung braucht), oft in beiden Funktionen gleichzeitig. Und sie konfrontiert das Medium Kino mit seinen Unzulänglichkeiten in jenen Momenten, in denen die Kamera wackelt, die Ausmaße der Leinwand nicht langen, das Auge nicht schnell genug ist, trotz zeitmanipulativer Methoden jede exquisite Einzelheit der Zersplitterung des Bildes zu erfassen, sondern sich ganz der Atmosphäre hingeben muss.

In den ersten Jahren seines Bestehens ist der deutschsprachige Diskurs um den „Kintop“ geprägt von opulenten Sprachbildern, die sich auf Seiten derjenigen, die die Laufbilder im negativen Sinn verteufeln, durch aggressive Sprachopulenz auszeichnet. Kapitel 4 beginnt mit einer Revision einiger Beiträge, die filmhistorisch unter dem Begriff „Kino-Debatte“ firmieren, um einen Einblick in die fruchtbaren Streitigkeiten von Gegner_innen und Befürworter_innen des neuen Mediums zu bieten. Vieles, was erstere dem Kino als negative Eigenschaft auslegen – beispielsweise die Zerfahrenheit der Erzählungen oder die affektvolle Anstachelung der Emotionen des Publikums – begreift die Filmwissenschaft ab den 1980er Jahren als die herausragendsten Eigenschaften des frühen Kinos, anhand derer es seine – vom

¹³ Vorbild für die gesprengte Villa in Antonionis Film ist das Luxusimmobilienobjekt Boulder Reign in Carefree/Arizona, mit dessen filmhistorisch punzierter Aura auf einer obskur gestalteten Immobilienwebseite namens <http://luxurydeserthideaways.com/> Werbung für die Gegend gemacht wird; Zugriff zur Webseite am 19. Mai 2017.

¹⁴ Für eine Analyse der Sequenz vgl. Seel, Martin: *Die Künste des Kinos*. Frankfurt am Main 2013, S. 54 ff.

Theater unabhängige Ästhetik – ausbildet. Das „Kino der Attraktionen“¹⁵ ist erfüllt von seinen technischen Möglichkeiten, und die Explosion ist von Anfang der Kinogeschichte an zugegen. Eine ihrer ersten Bestimmungen ist es, den Schnitt im Stop-Motion-Trick zu kaschieren. Dass mit dieser Methode des Verdeckenwollens erst recht die Aufmerksamkeit auf die künstliche Aneinanderfügung zweier Bilder gelenkt wird, zwischen deren Auftauchen und Ableben Zeit verstreicht, markiert ein weiteres Merkmal der vereinnahmenden Präsenz der Explosion, denn Aufgabe der Attraktion ist es nicht, sich leise in eine Erzählung einzufügen, sondern laut und hervorstechend eine Ästhetik der Vielschichtigkeit anzustreben. Georges Méliès ist einer der ersten, der die Explosion als zauberhaften Mechanismus in den Dienst seiner Kinophantasien stellt. Er betraut sie mit unterschiedlichen Aufgaben, sie dient – wie erwähnt – als Kaschierung für den Schnitt, als Schlusseffekt und auch als Körperzerteilerin. Diese Art des Einsatzes der gewaltsamen Explosion ist im frühen Kino zumeist lustig intendiert, allerdings hört sich der Spaß dort auf, wo die Explosion gezielt weibliche Körper zerreißt, weil diese es laut kulturell legitimerter Frauenschelte verdient hätten (Stichwort: Schwiegermutter). Dass explodierende Frauenkörper aber auch im Sinne einer humoristisch vorgebrachten Kritik an Ideologien patriarchaler Gesellschaften eingesetzt werden kann, beweist das frühe Kino ebenso und leistet damit ästhetische Vorüberlegungen zu den politischen Filmen feministischer Regisseurinnen der 1960er Jahre.

Nachdem die Explosion in den ersten Jahren am Kino ihre Vielseitigkeit erprobt hat, wird ihr photogenes Potential entdeckt. Einer, der um dieses Potential weiß, ist der Regisseur und Kinotheoretiker Jean Epstein, der der Explosion nicht allein als Motiv in seinen Filmen Geltung verschafft, sondern sie auch als Denkfigur benutzt, um über die Operationalität des Kinos nachzudenken (Kapitel 5). In gewaltig-zärtlichen Beobachtungen, die Epstein unter Einfluss des Ausbruchs des Ätna seiner eigenen Wahrnehmung angedeihen lässt, formuliert er eine Filmtheorie, die das Kino als die „Propaganda des Teufels“¹⁶ bezeichnet, weil es mit einer so wunderbaren Profanität nicht über den Dingen steht, sondern mit dem Apparat unter die Haut der Dinge kriecht, um an die Oberfläche zu sprengen, was sich dort verbirgt. Demzufolge ist Kino auch immer Analyseinstrument der abseitigen und nicht repräsentativen Anschauungen des Lebens. Dies trifft auch auf die Filme der englischen Regisseur_innen Percy F. Smith und Mary Field zu, die in den 1910er Jahren für die Produktionsfirma Kineto wundersame Bildgedichte der Natur drehen. Hier gelangen die in der gemalten

¹⁵ vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit.

¹⁶ Epstein, Jean: „Krieg dem Absoluten“ In: Brenez, Nicole und Ralph Eue (Hrsg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008, S. 94.

Momentaufnahme des Blumenstilllebens festgehaltenen Gleichzeitigkeiten in Bewegung und münden – je tiefer die Kamera in die Organismen eindringt – in die totale Abstraktion und Künstlichkeit. Wenn sich beispielsweise der Schimmel in zigfacher Vergrößerung unter Zeitraffer wie ein aufplatzendes Feuerwerk über die Leinwand versprengt, ist hinlänglich bewiesen, dass die filmischen Mittel am überzeugendsten dort zur Geltung kommen, wo sie die Gesetze der Natur mit ihren eigenen Mitteln aus den Angeln heben.

Über eine Vorüberlegung zur dynamisierten Leinwand führt der Weg in Kapitel 6 zu Sergej Eisenstein, dessen explosives filmisches Vokabular sowohl in der Theorie als auch in der Praxis zwischen strenger Strukturierung und uferloser Ausschweifung changiert. Zum Ausdruck gebracht wird diese stürmische Beziehung aus Klarheit und Chaos in den von Eisenstein immer weiter entwickelten Montagetheorien und ihren praktischen Anwendungen im Kino. Eisenstein fasst Kunst als Konflikt auf, dessen Grundessenz aus wenigstens zwei Bildern besteht, die für sich stehend im Zusammenschluss durch den Schnitt eine Denkbewegung in den Zuschauer_innen in Gang setzen und so die Wahrnehmung radikalisieren. Eisenstein konstruiert seine Filme in – wie er es nennt – „organischer Bauweise“, die Form und Inhalt mit der durch die Montage hervorgerufenen Offenheit des Publikums amalgamieren. Die Explosion ist grundlegend für diese dialektische Verschmelzung. In Eisenstein'scher Aktion ist sie Synonym für den Qualitätssprung, den die Montage zwischen zwei gegenläufigen Polen (Unterdrücker vs. Volkes, das Alte vs. Das Neue) hervorruft, um so in der Synthese diametral entgegengesetzter Elemente zu einer Position zu finden. In letzter Konsequenz mündet die organische Bauweise ins Pathos, das in Eisensteins Auffassung auf keinen Fall als Angelegenheit des Schauspiels begriffen werden darf, sondern in einer Dramaturgie aus Steigerung – Qualitätssprung – Lösung den Moment der totalen Wahrnehmungsaktivität bezeichnet, in dem Freude in Trauer, Verzweiflung in Wut umschlägt. Prinzipiell geht es immer darum, das Publikum in Aufmerksamkeit zu halten, und nichts appelliert überzeugender an die emotional aufzustachelnde Reflexionsfähigkeit des Publikums als eine Attraktion, wie die Explosion eine ist – nicht umsonst schwebt Eisenstein im Sinne der Attraktionsmontage bereits für das Theater vor, Salven unter den Sitzen der Zuschauer_innen zu zünden, um deren Partizipation am Geschehen zu garantieren.

Eisensteins theoretische Schriften strotzen vor Begriffen, die ein „Außersichkommen“ beschreiben, das mittels organischer Bauweise und Pathos Filmerfahrung intensiviert. Zu dieser Verstärkung der Rezeption zählt auch der Humor, den Eisenstein – bisweilen zotig – in

seine Bilder hineinlegt. Sehr gern tut er dies, um sexuelle Anspielungen auf die Spitze zu treiben. Die Explosion dient ihm hier als Bildmetapher der ausbrechenden Erregung, die in einzelnen Filmen des Regisseurs so stark aus der Leinwand herausplatzt, dass Eisenstein selbst Hand anlegt und Passagen aus *Panzerkreuzer Potemkin* und *Die Generallinie* farbig akzentuiert, um die Hitze, die in den Bildern herrscht, im Sinne einer Weiterentwicklung der organischen Bauweise zu verstärken.

Die Explosion als Stellvertreterin der Klimax und die mit ihr assoziierte Farbenpracht sind zumindest zwei Elemente, die einer der wichtigsten us-amerikanischen Kinookkultisten auch zu seinem ästhetischen Repertoire zählt. Kenneth Anger, der sich in Gesprächen über seine fantastischen Arbeiten immer wieder auf Eisenstein beruft, lässt permanente Erregung aus seinen Filmbildern sprechen und transformiert in barocker Manier weltliche Daseinsformen in metaphysische Zeugnisse des Rausches. Wie Epstein beflügelt Anger die dunkelgleißende Strahlkraft dessen, was die Realität des Alltags nicht an unser Auge drängt. Vielmehr praktiziert Kenneth Anger die hochfrequente Überschreitung der bürgerlichen Monotonie und Engstirnigkeit in Belangen der Sexualität und des Bewusstseins. Bereits mit seinem ersten, auf ein breiteres Echo stoßenden Kinofilm, der bezeichnenderweise *Fireworks* heißt, bricht Anger die Türen der Wahrnehmung (im konkreten Fall: der Herrentoilette) auf, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer_innen offen auf jene ikonisch inszenierten Männer zu lenken, die das Mainstream-Kino der Zeit und darüber hinaus einander nur codiert begehren lässt. Angers Filme sind Begegnungszonen schillernder Figuren, die in Welten präsentiert werden, deren ausschweifende Verschachteltheit immer wieder auf präkinematographische Räume rekurriert. Die Laterna Magica ist einer der Referenzpunkte Angers, und dissolving views ein bevorzugtes Werkzeug. Durch das exzessive Ineinanderblenden mehrerer Bildschichten blättert er Bewusstseinsebenen auf und versetzt so Eisensteins Montagestaccato in die fließende Dauerhaftigkeit einer permanenten Überschreitung. Oft koppelt Anger seine pulsierenden Bilder mit dem Sound populärer Songs, die ernstgemeint romantisch und ironisch gleichzeitig Leidenschaft vertonen und so an die Dramaturgie des Melodramatischen anklingen.

Zutiefst melodramatisch agiert die Explosion in Actionfilmen, wie sie seit den späten 1970ern in Hollywood produziert werden. Sie sind Gegenstand des letzten Kapitels. Von Teilen der Filmkritik wird das Actiongenre gern als inhaltsleere Produktionskostenfresserei abgetan, den Filmen vorgeworfen, sie würden – ganz im Sinne Méliès' – das Gerüst einer Narration nur

installieren, um mit spektakulären Tricks kostspielige Effekte zu erzeugen. Doch so einfach ist die Sache nicht. Das wissen zum Glück auch die Filmtheoretiker_innen. In der Veranschlagung der Explosion als Zutat einer situationellen Dramaturgie, wird nach einer diskursiven Auseinandersetzung mit den Vorwürfen und Lobpreisungen ans Melodramatische untersucht, wie Unterhaltungsprinzipien der Bühne vom Kino adaptiert werden. Den Film, den ich für die Analyse gewählt habe – *Source Code*¹⁷ – würde ich als Katastrophenfilm mit freundlichem Ausgang bezeichnen. Dahingehend hat die Explosion in diesem Beispiel einen für das Genre durchaus repräsentativen Stellenwert. Sie reißt Menschen plötzlich aus ihrem gewohnten Umfeld, wobei sich dieses Umfeld in Duncan Jones' Film in einem futuristischen Loop befindet, der den Handelnden solange zum Wiedererleben des Unglücks zwingt, bis dieses besiegt scheint.

In meiner Schlussbemerkung möchte ich mithilfe des Begriffes der Überschreitung, wie ihn Georges Bataille fasst, noch einmal die Dringlichkeit der Explosion als Form, Denkfigur und Methode herausstellen, die Medien, die sich mit ihr anlegen, dazu zwingt, ihre Mittel und Werkzeuge zugunsten einer dynamischen Ästhetik der Verschwendung in Anschlag zu bringen, die subversiven Potentialen und gewitzten Bewältigungsstrategien Platz einräumt.

¹⁷ Regie: Duncan Jones (2011)

1. Kapitel: Feuerwerke

In einem 1995 erschienenen Artikel bezeichnet die Germanistin Helen Watanabe-O’Kelly Feuerwerke, wie sie in Europa – zuerst unter Bezugnahme auf die Feste des christlichen Jahres, später eingebettet in höfische Zeremonien – stattfinden, als Vorgänger des Kinos. Watanabe-O’Kelly nennt als Charakteristika, die das Kino mit dem Feuerwerk teilt, “its ability to create a moving image by means of light and colour, its capacity for dramatic presentation and the typical experience of the audience in which a large number of people congregate in the dark and look up at a magnified image glowing in front of and above them [...]”.¹⁸ Neben den ästhetischen, dramatischen und rezeptionstechnischen Verwandtschaften streicht Watanabe-O’Kelly insbesondere die Funktion des Feuerwerks als gemeinschaftlichem Ereignis heraus, das – bezogen auf den von ihr ins Auge gefassten Zeitraum – im Gegensatz zu Oper oder Ballett eine heterogene Masse von Zuschauer_innen auf den Plan ruft.¹⁹ Die Versammlung sozial unterschiedlich Gestellter zum Zwecke des gemeinsamen Genusses einer verschwenderischen Maßnahme trägt bis ins 19. Jahrhundert noch nicht jene gleichstellenden Ausmaße, die später mit dem Kino Einzug halten werden; dazu ist die Explosion als Anwendung und darstellendes Element zunächst ein viel zu exklusives Privileg einzelner Institutionen und Machttträger_innen. Das Auslösen der Explosion in Form des festlichen Feuerwerks in Europa ist zu Beginn Sache der Kirche und der Aristokratie, die in weiterer Folge auch darüber verfügen, wer von welcher Position aus zuschauen darf beziehungsweise wie das Publikum als Teil des Spektakels funktionalisiert wird. Der Historiker Simon Werrett fasst die Bedeutung von Feuerwerken in der Entwicklung der europäischen Gesellschaft seit dem 16. Jahrhundert wie folgt zusammen:

Besides the pleasure and entertainment that they [Feuerwerke] provided for countless spectators, they offered tools of power, distinction, and diplomacy to nobles and courtiers and means of distinction and expression to the lower and middle classes. Fireworks provided an arena for articulating notions of politics, religion, economy, and history in brilliant spectacles and ingenious displays.²⁰

Es erscheint mir wichtig, dass Werrett das Feuerwerk auch als einen Kampfplatz [“arena“] des Wissens und der Wahrnehmung hervorhebt, der dazu dient, gesellschaftskonstituierende Parameter auszuverhandeln, deren Bedeutungen sich über die Jahrhunderte hinweg immer

¹⁸ Watanabe-O’Kelly, Helen: “Fireworks Displays, Fireworks Dramas and Illuminations – Precursors of Cinema?” In: *German Life and Letters* 48/3, July 1995, S. 338.

¹⁹ vgl. a.a.O., S. 346-347.

²⁰ Werrett, Simon: *Fireworks. Pyrotechnic Arts & Sciences in European History*. Chicago/London 2010, S. 235.

wieder verschieben. Aspekte, die Historiker_innen wie Werrett in Zusammenhang mit der Regulierung von Gesellschaft anhand der Organisation von Wahrnehmung mittels Feuerwerken als Live-Ereignissen und deren Aufzeichnung vorbringen, werden sich in den Diskursen um die Explosion im Kino wiederfinden. Doch zunächst ist die Entwicklung der Explosion als spektakulärer Maßnahme im Zeichen höfischer Repräsentation Thema dieses Kapitels.

1.1 Geistliche und weltliche Entzündungen

1.1.1 Die Ausschüttung des heiligen Geistes und brennende Buschen

Jahrhundertlang nimmt das Feuerwerk als ästhetisches Instrument staatlicher Repräsentation einen prominenten Stellenwert ein. Der Einsatz künstlicher Himmelserscheinungen in Europa nimmt seinen Anfang allerdings im Rahmen eines religiös motivierten Festes. In der einschlägigen Fachliteratur gilt als Startschuss für das zu feierlichen Zwecken eingesetzte Feuerwerk in Europa das Jahr 1379. Zu Pfingsten wird in Vicenza anlässlich des Friedensschlusses zwischen Scaligeri und Visconti am Platz vor dem Bischofspalast ein zweistöckiges Gebäude aufgebaut, in dem Mariendarstellerinnen und zwölf Männer als Apostel abwechselnd die Prophezeiungen über die Ausgießung des heiligen Geistes singen²¹, als Folgendes passiert:

Da fährt es wie eine feurige Taube an einer Schnur von dem Turme des Bischofspalastes hinab zu den Marien und Aposteln im Festbau, die den heiligen Geist erwarteten. Dieses Kunststück, offenbar ein sogenanntes Schnurfeuer, bestehend aus einer Figur in Gestalt einer Taube, die ein funkensprühender Feuerwerkskörper hinuntertrieb, verfehlte nicht, wegen seiner Neuartigkeit und Unerklärlichkeit großen Eindruck auf die Zuschauer zu machen. Es wird noch einige Male wiederholt, und auch die Sänger im Obergeschoß bringen Feuerwerkskörper, wahrscheinlich Kanonenschläge oder Schwärmer zur Entzündung.²²

Aus der von Arthur Lotz vorgenommenen Rekonstruktion des Pfingstereignisses lassen sich mehrere Komponenten entnehmen, die das Wesen repräsentativer Feuerwerke in den folgenden Jahrhunderten ausmachen werden – je nach Epoche und Staatsauffassung in unterschiedlich gewichteter Form. Zum einen ist es die Kombination aus menschlichen Darsteller_innen, Festarchitektur und explosivem Material, die in einer ideologisch

²¹ vgl. Lotz, Arthur: *Das Feuerwerk. Seine Geschichte und Bibliographie*. Leipzig 1940, S. 3.

²² ebd.

motivierten Dramaturgie wirkt, wobei die Feuerwerke integraler Bestandteil einer symbolisch-narrativen Ordnung sind; zugleich darf aber davon ausgegangen werden, dass funkensprühende Feuerwerkskörper als Schauobjekte um ihrer selbst Willen einen ästhetischen Mehrwert darstellen.

Lotz' Schilderung der Reaktion der Menschen auf die danieder fahrende Taube erinnert indes an die Legende der vor dem Zug der Lumière-Brüder zusammenzuckenden Menschen im Grand Café, ihres Zeichens konfrontiert mit einer neuartigen Technik, die sich bewegende Objekte über die Köpfe der Anwesenden „hinwegsausen“ lässt. Sowohl Zug als auch Taube setzen eine spezifische Form der Bewegung frei, verursacht von einem Apparat, der in der Wahrnehmung der Zuschauenden eigentlich nicht präsent sein soll – wobei sich in diesem Punkt die Intention von der Rezeption mit Sicherheit unterscheidet. Der „Prothese“ der Offenbarung²³, die als Taube in Vicenza über den Platz segelt, fällt im Sinne der Auftraggeber nicht die Funktion des Motors zu, sondern ihr Erscheinen ist Teil eines göttlichen Aktes, der – bestechend in seiner Ästhetik – die Gläubigen affizieren soll. Diese Art der Gottesautomatik wird später beispielsweise in Frankreich gepflegt, wo der barocke Herrscher als Gebieter über die Naturgewalten auf Kommando die Raketen platzen lässt, doch dazu später. Bemerkenswert erscheint mir in der Anmerkung von Lotz, dass die Fahrt der Taube „noch einige Male wiederholt“ wurde. Dies gibt Grund zur Spekulation darüber, dass Zuschauer_innen, die das wundersame Hinabfahren des Apparates mehrmals beobachteten, zumindest potentiell einem Gewöhnungseffekt ausgesetzt gewesen sein konnten, der das Staunen über das inszenierte Wunder nicht allein dem Glauben an, sondern auch dem Wissen um den Mechanismus verdankt.

Ein weiteres, in den Ausläufern des Mittelalters verankertes Fest, in dem Feuerwerke und eine wirkungsvolle Maschinerie tragende Rollen spielen, sind die Nürnberger Schembartläufe, die von 1449 bis 1539 in unregelmäßigen Abständen stattfinden.²⁴ Fixe Bestandteile des Schembarts sind die auffälligen Kostüme der Läufer sowie mobile Festbauten. Sind es ab dem

²³ Macho, Thomas: „Deus ex machina. Bemerkungen zur Technikgeschichte der Religion“ In: Hans Jürgen Balmes/Jörg Bong/Helmut Mayer (Hrsg.): *Neue Rundschau*, 115. Jahrgang/Heft 1. Frankfurt am Main 2004, S. 26.

²⁴ Die wissenschaftliche Literatur zum Schembartlauf bezieht sich vor allem auf die Schembartbücher – Manuskripte, die ab dem 16. Jahrhundert – genauer – nach dem 1539 ausgesprochenen Verbot des Schembartlaufs entstehen. Die Manuskripte sind reich bebildert und zeigen die Kostüme der Läufer, die mitgeführten „Höllen“ und grotesken Figuren, die den Zug begleiteten. Als eines der wichtigsten Werke über den Schembartlauf sei genannt: Sumberg, Samuel Leslie: *The Nuremberg Schembart Carnival*. New York 1941.

16. Jahrhundert die Adeligen, die das Vorrecht an großräumigen Spektakeln beanspruchten, ist der Schembartlauf – entstanden aus einem Tanz der Nürnberger Metzger zur Fastnacht²⁵ – ein Privileg der Patrizier, das der Repräsentation des Standes dient.²⁶ Teil des Kostüms der Läufer ist ein immergrüner Busch, dessen Blätter das integrierte Feuerwerk verdecken.²⁷ Diese sich gefährlich nah am Körper befindlichen Entzündungen sind nicht die einzige Form, in der Feuerwerke bei den Schembartläufen zum Einsatz kommen. Ab 1475 wird die sogenannte „Hölle“ mitgeführt, ein auf Kufen stehendes Gebilde aus Holz, Stoff und Metall, das – von Pferden oder Menschen gezogen – jährlich einem wechselnden Thema unterstellt wird.²⁸ Die Palette reicht von Drachen über Kinderfresser und eine Kanone, die „Alte Weiber“ schießt, bis hin zum Elefanten des Schembartlaufs 1503, der auf seinem Rücken ein mit Feuerwerken gestopftes Schloss trägt.²⁹ Zum Höhepunkt des Laufs, als die Hölle vor dem Rathaus zur Ruhe kommt, wird sie von den Läufern gestürmt und in Schutt und Asche gelegt: “The Läufer laid siege to the Hölle with ladders, climbed up and set off the fireworks concealed in the pageant.”³⁰ Weiters tritt in mehreren Schembartläufen als mitlaufende Kreatur ein Dämon auf, der auf seinem Rücken eine massive Schachtel aus Holz geschnallt hat, aus der ein altes Weib und ein Dämon im Streit hervorragen, die per vom Läufer zu ziehender Leine wie von Zauberhand bewegt werden.³¹ Samuel Sumberg weist auf die Verbindung zum mittelalterlichen Spiel hin, in dem der Mechanismus des Schachtelteufels zur Erzeugung komischer Effekte eingesetzt wird.³² Im Falle des Schembarts ist dieser Mechanismus das nicht abzubrennende Pendant zu den pyrotechnischen Einlagen, die das Publikum in den Straßen und auf den Plätzen Nürnbergs verzücken.

²⁵ Den Metzgern wurde – weil sie sich nicht am Aufstand der Handwerker 1348/49 beteiligten – vom Nürnberger Rat das Recht eingeräumt, ab 1449 auf dem Karneval zu tanzen und so repräsentativ für ihre Zunft zu wirken; vgl. Roller, Hans-Ulrich: *Der Nürnberger Schembartlauf. Studien zum Fest- und Maskenwesen des späten Mittelalters* (= *Volksleben*, 11. Band). Tübingen 1965, S. 22-23. Ursprünglich waren die Schembartläufer die Garde für die Metzger, bevor der Lauf eine eigenständige Veranstaltung wurde; vgl. Sumberg, *The Nuremberg Schembart Carnival*, S. 23ff.

²⁶ vgl. Roller, *Der Nürnberger Schembartlauf*, S. 34 u. Bräunlein, Peter J.: „Das Schiff als ‚Hölle‘ im Schembartlauf des Jahres 1506. Eine Deutung im zeitgeschichtlichen Kontext Nürnbergs“ In: Brückner, Wolfgang und Nikolaus Grass (Hrsg.): *Jahrbuch für Volkskunde*. Neue Folge 17. Würzburg u. a. 1994, S. 197.

²⁷ vgl. Sumberg, *The Nuremberg Schembart Carnival*, S. 87.

²⁸ vgl. a.a.O., S. 137ff.

²⁹ vgl. a.a.O., S. 145 ff.

³⁰ a.a.O., S. 139.

³¹ vgl. a.a.O., S. 114.

³² vgl. a.a.O., S. 115.

1.1.2 Wunderapparate

Die Verstrickung pyrotechnischer Sensationen und überraschender Mechanismen zum Zwecke des weltlichen Festes wird in den darauffolgenden Jahrhunderten immer raffinierter und von den Höfen Europas zu repräsentativen Zwecken in Beschlag genommen. Je nach geographischer Lage, Jahrhundert und der Auffassung ikonographischer Ordnungen zugunsten eines monarchozentrischen Weltbildes, kristallisieren sich Konjunkturen in Bezug auf die Einsatzgebiete von Explosionen als Feuerwerk heraus. Die Funktion der Schembart-Hölle als Apparat, der themengebunden die Ummantelung pyrotechnischer Überraschungen bildet und deren Mechanismus verschleiert, wird als Bestandteil von Feuerwerken ab dem 16. Jahrhundert in Form der sogenannten „mac[c]hina“ aufrecht erhalten. Sie ist charakteristisch für die „italienische Schule“, die laut Barbara Widenor Maggs vor allem in europäischen Ländern katholischer Glaubenszugehörigkeit gepflegt wird.³³ Vielgestaltig ist die äußere Erscheinung der machina; dies lässt sich an der Entwicklung des Feuerwerks in Italien ablesen. Der Prototyp der italienischen machina ist die Florenzer Girandola³⁴, ein Hängefeuerwerk von bis zu zwanzig Metern Länge, das gespickt ist mit Lichtern, Feuerwerkskörpern und Figuren aus Holz, Stroh, Gips und Leinen, die eine narrative Szene darstellen³⁵. Angelehnt an Hängelampen, wie sie im Inneren von Kirchen verwendet werden³⁶, tritt die Girandola als Gestell noch stärker in Erscheinung als die ihr nachfolgenden Formen der machine. Ab Mitte des 16. Jahrhunderts wird im Zuge des Johannisfestes in Florenz ein über den Köpfen der Zuschauer_innen schwebender achteckiger Feuerwerkstempel installiert.³⁷ Im weiteren Verlauf dieses Jahrhunderts wandelt sich das Hängefeuerwerk zu einer am Boden aufgestellten Vorrichtung, die alle möglichen Formen annimmt und zu Beginn der Erdung auch noch als dreidimensionaler Körper – ähnlich wie die Marktbühne mitten auf dem Festplatz stehend – vom Publikum umschritten werden kann.³⁸ Temporäre Tempel und Paläste aus Metall, Holz und Leinwand, deren Konturen mit Lichtern verstärkt und die mit Feuerwerkskörpern ausstaffiert werden, erfreuen sich in Italien und im Frankreich

³³ vgl. Widenor Maggs, Barbara: „Firework Art and Literature: Eighteenth-Century Pyrotechnical Tradition in Russia and Western Europe“ In: *The Slavonic and East European Review*, Vol. 54/1 (January 1976), S. 25.

³⁴ vgl. Werrett, *Fireworks*, S. 20 und Villon-Lechner, Alice: „Sprühende Tauben und flammende Bauten. Das römische Feuerwerk als Friedensfest und Glaubenspropagandatheater“ In: Kohler, Georg (Hrsg.): *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*. Zürich/München 1988, S. 20.

³⁵ vgl. Lotz, *Das Feuerwerk*, S. 5.

³⁶ Lotz weist darauf hin, dass die Form der Girandola angelehnt ist an die Form der Hängelampen, wie sie in Kirchen aufgehängt werden; vgl. a.a.O., S. 4.

³⁷ vgl. a.a.O., S. 5-6.

³⁸ vgl. a.a.O., S. 8.

des 17. Jahrhunderts bei den Mächtigen der Länder großer Beliebtheit. Die ephemere Architektur dient dabei nicht allein als Paravent für die zu versteckenden Leuchtzünder, sie wird auch als Kulisse für Pantomimen, Musikkapellen, Tänze &c. genutzt.³⁹ Das Material, aus dem die Feuerwerksaufbauten gefertigt sind, wird einer Arbeitsteilung unterzogen: Während der Grundkorpus der Architektur aus feuerfesten Stoffen (Metall) hergestellt wird, gibt es brennbare Elemente (Stellwände, Dekorationsteile &c.), die den durch die Explosionen hervorgerufenen Flammen zum Opfer fallen, allerdings ohne Mühe ausgetauscht werden können, um von der selben Grundkonstruktion aus ein weiteres Feuerwerk – möglicherweise thematisch abgewandelt – zu zünden.⁴⁰

Einhergehend mit der raffinierten Ausstaffierung themengebundener machine findet eine immer stärkere Perspektivierung statt. Im 18. Jahrhundert erfolgt laut Arthur Lotz der Wechsel eines zentral aufgestellten Feuerwerksaufbaus, der von allen Seiten her besehen werden kann und soll, hin zu einer Konstruktion, die den Blick des Publikums immer rigider in eine Richtung kanalisiert.⁴¹ Ähnlich wie in der Entwicklung vom heterogenen frühen Kino mit seinen diversen Dispositiven zu einer fix installierten Raumanordnung, erfolgen in der Modifikation des Feuerwerkes erweiternde Maßnahmen in Bezug auf die pyrotechnische Schaufläche. So wie im Kinosaal mit seinen fixierten Sitzreihen und den unverrückbaren Sesseln in den 1930ern die Breitwand Einzug hält, dient die Verbreiterung der den Blick steuernden Kulisse als Kompensation für den Verlust der panoramatischen Umkreisbarkeit des Feuerwerkstempels – die bis zu einem gewissen Grad ein frei flottierendes Schauen erlaubt hat.

Tatsächlich ist es schwer, anhand von zeitgenössischen Stichen, wie sie beispielsweise für dokumentierende Festbücher hergestellt werden, zu überprüfen, inwieweit es sich bei den Feuerwerksbauten um Exemplare potemkinschen Ausmaßes handelt. Dass Dreidimensionalität vorgestellt wird, wo eigentlich janusköpfige Leere herrscht, sagt freilich mehr über die Darstellung als den Gegenstand aus, berücksichtigt man die Intention, mit der diese gedruckten Dokumentationen im Sinne der Auftraggeber ausgeführt werden – repräsentativ und mächtig muss das Feuerwerkereignis wirken, visuell unvergänglich nachhallen.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts werden in Frankreich und Italien Fassadenwände aufgestellt,

³⁹ vgl. Lotz, *Das Feuerwerk*, S. 7.

⁴⁰ vgl. a.a.O.

⁴¹ vgl. a.a.O., S. 8.

von denen im Laufe des Jahrhunderts überhaupt nur mehr das Drahtgestell überbleibt. Wie an unsichtbaren Fäden formieren sich Lichter und Feuerwerkskörper, keine substanzielle Ablenkung macht ihnen die Show streitig. Konsequenterweise verschränkt sich die Wandlung, der die *machina* im Laufe der Jahrhunderte unterzogen wird, mit einer Transformation der Inhalte und Dramaturgien jener Ereignisse, die sie bespielt. Wo in den Jahrhunderten zuvor kosmische Konstellationen, biblische Szenen und auf die Antike rekurrierende Allegorien Ablauf und Ästhetik bestimmen, dominieren im 19. Jahrhundert abstrakte Formationen aus Farben und Formen⁴², die aber deswegen nicht automatisch frei sind von einer Narration. Allerdings werden sie der symbolisch aufgeladenen Versatzstücke, die die *machine* durch ihre äußere Erscheinung im erzählenden Sinne auch sind, entledigt.

Bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts löst sich das dynastische Monopol über den zündenden Einsatz pyrotechnischer Mittel als Festakt oder Teil desselben auf; dies zugunsten einer Kommerzialisierung von permanent installierten, öffentlichen Anlagen wie dem Prater in Wien und den Vauxhall Gardens in London, in denen auch ein bürgerliches Publikum gegen die Bezahlung von Eintrittsgeld in den Genuss von Feuerwerksspektakeln kommt. Doch bevor es soweit ist, werden in ausschweifendsten Festveranstaltungen höfischer Provenienz mittels Explosionen holistische Weltbilder kreiert. Weil alles Irdische als Projektionsfläche nicht reicht, um die Prosperität der Herrscher_innen abzubilden, erweitert man den Raum der Repräsentation mittels Pyrotechnik ins Himmlische.

1.2 Den äußeren Sinnen schmeicheln – Mit der Explosion für gesellschaftliche Ordnung sorgen

Wann immer es in monarchischen Kreisen etwas Besonderes zu feiern gibt – Kriegsgewinn, Friedensschluss, eine Hochzeit als Beleg erfolgreicher Heiratspolitik, die Geburt eines Thronfolgers, der Geburtstag des_der Herrscher_in, der Jahrestag eines dieser Ereignisse – wird ab dem 16. Jahrhundert tief in die pyrotechnische Trickkiste gegriffen, um den irdischen Anlass am Himmel widerzuspiegeln: "Fireworks festivals joined together the battlefield, the church, the court, and the communal spaces of the city and transformed them temporarily into a remarkable, artificial nature, bringing the heavens down to earth, imitating life, and raining

⁴² vgl. Werrett, *Fireworks*, S. 232.

meteors over the heads of fascinated spectators.“⁴³ Für ein paar Tage – so thematisiert es Werrett in diesem Zitat – wird ein künstliches gesellschaftliches Biotop gebildet, das von Gnaden der Herrschaft (zumindest vorgeblich) alle sozialen Schichten einschließt, um an einer großzügigen und verschwenderischen Geste zu partizipieren, die im Sinne einer Gabe jedoch nicht selbstlos ist, dient die fürstliche Großzügigkeit doch der Machtdemonstration. Feuerwerke bilden in der Dramaturgie oftmals den fulminanten Startschuss oder das Grande Finale der mehrtätigen Feste. Aus dem Geist der christlichen Taube entwickelt sich das Feuerwerk ab dem 16. Jahrhundert weg von dezidiert sakralen Bezügen hin zu allegorischen Narrativen⁴⁴, mit denen dem Volk und den adeligen Anverwandten und Gästen die Erfolgsgeschichte der Fürst_innen erzählt wird. Flächendeckend durchzieht die Allegorie als dramaturgischer Parameter die höfischen Feste monarchischer Regime. Unter Rückbezüglichkeit auf die Macht, die in den barocken Inszenierungen zum Ausdruck kommt, wird ein „kurzfristige[r] Austritt aus dem Alltag“ inszeniert, „die gehobene Perspektive auf eine Welt, die die Feier in einem idealen Entwurf abbildete“, der „stabilisierend und sinnstiftend auf die Wirklichkeit [wirkt], deren Kontrolle der fürstliche Veranstalter beanspruchte“⁴⁵. Propagandistischer Eskapismus also.

Walter Benjamin schreibt in seiner 1928 erstmals erschienenen Arbeit zum „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ über den Souverän und seine Position in der Welt: „Der Souverän repräsentiert die Geschichte. Er hält das historische Geschehen in der Hand wie ein Szepter. Diese Auffassung ist alles andere als ein Privileg der Theatraliker. Staatsrechtliche Gedanken liegen ihr zugrunde.“⁴⁶ In den Festen der fürstlichen Höfe gelangt ein Macht- und Geschichtsbewusstsein zum Ausdruck, das die Legitimation (durch Erbfolgen und geschickte Heiratspolitik) des Herrschers als Ergebnis einer über die Jahrhunderte gediehenen natürlichen Ordnung präsentiert, die als Dispositiv so gefestigt ist, dass sie nicht hinterfragt werden kann, darf und muss. Um diese Allmacht zu zementieren, dient dem Fürsten in allegorischer Schwelgerei als ästhetisches Ventil das Feuerwerk. Es bekleidet als ephemere Erscheinung im Spiel der Wirklichkeit eine dialektische Position: Mittels vergänglicher

⁴³ vgl. Werrett, *Fireworks*, S. 45.

⁴⁴ vgl. a.a.O., S. 43.

⁴⁵ Quaeitzsch, Christian: „Ephemere Kunst am Hof des Sonnenkönigs. changement und mouvement als Repräsentationsmittel von Herrschaft“ In: Horsch, Nadja (Hrsg.): *Ephemere Architektur* (= *archimaera. architektur.kultur.kontext.online* #3, Mai 2010, S. 42.
https://www.archimaera.de/2009/ephemere_architektur/quaeitzsch_ludwig_xiv/quaeitzsch_ludwig_%20xiv.pdf, Zugriff am 16. Mai 2017.

⁴⁶ Benjamin, Walter: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ In: ders.: *Gesammelte Werke*, Band I/1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 245.

Sensation wird Beständigkeit inszeniert, die nachdrücklich sämtliche Adern der gesellschaftlichen Schichten durchziehen soll – in dem Moment, in dem es passiert und darüber hinaus, in die Zukunft gerichtet, als wäre das bejubelte Regime für die Ewigkeit.

Der Aufbau des höfischen Festes pendelt dieses monarchische Selbstbild zwischen Allegorie und Symbol aus. Benjamin bezeichnet die dem Barock charakteristische Allegorie als „sonderbare [...] Verschränkung von Natur und Geschichte“⁴⁷, die sich vom Symbol wie folgt unterscheidet: „Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Licht der Erlöschung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen.“⁴⁸ Im Fest verschränkt sich nun das Flüchtige mit dem Erstarrten⁴⁹. Die allegorische Erzählung, die in den Paraden und Spielen zum Besten gegeben wird, stellt den schwerfälligen, rückbezüglichen Rahmen, innerhalb dessen das Feuerwerk als Symbol die Gegenwärtigkeit beleuchtet. Für Hegel besteht die erste Voraussetzung für das „Werden des Symbolischen“ in der „unmittelbare[n] Einheit des Absoluten und der Existenz desselben in der erscheinenden Welt“⁵⁰. Um das Symbolische als solches aber zu erkennen, seine Bedeutung der Vorstellungskraft eines_einer Rezipient_in abzutrotzen, muss seine unbewusste Unmittelbarkeit vom Absoluten abgezogen werden, „[d]enn das Symbolische entsteht für die Kunst erst mit dem Abtrennen einer allgemeinen Bedeutung von der unmittelbaren Naturgegenwart, in deren Dasein das Absolute dennoch, nun aber von der Phantasie als wirklich präsent angeschaut ist“⁵¹. Das Feuerwerk kann demnach als Mittler für ein durchdringendes momentanes Bewusstsein angesehen werden, das sich vom schweren historischen Wuchs löst. Während die Allegorie sich aus dem Mythos⁵² entwickelt, der laut dem Mythenforscher Friedrich Creuzer die Verkörperung ist, stellt das Symbol – als Vergängliches dem Moment

⁴⁷ Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, S. 344.

⁴⁸ a.a.O., S. 343. Benjamins Untersuchung von Allegorischem und Symbolischem bezieht sich auf das Trauerspiel als barocke Dramenform. Benjamin stellt der Allegorie als Kennzeichen des Barock das Symbol als Zeichen des Klassizismus gegenüber. Zahlreiche Aspekte, die Benjamin für die Allegorie anhand des Dramas in Anschlag bringt, sollen hier übertragen werden auf das höfische Fest, weil sie die Dramaturgie desselben, die maßgeblich auf der Allegorie aufbaut, charakterisiert.

⁴⁹ Hegel schreibt über die Allegorie: „Man sagt [...] mit Recht der Allegorie nach, daß sie frostig und kahl und bei der Verstandesabstraktion ihrer Bedeutungen auch in Rücksicht auf die Erfindung mehr eine Sache des Verstandes als der konkreten Anschauung und Gemütsiefe der Phantasie sei.“ Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band 1. Frankfurt am Main 1986, S. 512.

⁵⁰ Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, S. 419.

⁵¹ a.a.O., S. 418.

⁵² a.a.O., S. 341. Benjamin bezieht sich in seinen Zuweisungen auf die Ausführungen des Philologen Friedrich Creuzer. Der Germanist Claudio Magris definiert den Mythos wie folgt: „Es ist notwendig, sich die beiden Bedeutungen des Wortes ‚Mythos‘ vor Augen zu halten: in ihm vermengen sich ja fortwährend die echte Verherrlichung realer Werte mit einer Entstellung und märchenartigen Idealisierung der Welt [...]“. Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg 1988, S. 9.

verhaftet – die Repräsentation dar. Die Verquickung von Feuerwerk und mythischer Erzählung in der höfischen Inszenierung ist immer beides. Sie verkörpert und repräsentiert, setzt das Dauerhafte mit dem Vergänglichem untrennbar in Beziehung, denn in der barocken Allegorie bestimmt der Fürst selbst über die Vergänglichkeit, die durch das Feuerwerk so perfekt symbolisiert wird: „Wer herrscht ist schon im Vorhinein dafür bestimmt, Inhaber diktatorischer Gewalt im Ausnahmezustand zu sein, wenn Krieg, Revolte oder andere Katastrophen ihn heraufführen.“⁵³ Das Feuerwerk ist die symbolische Aktualisierung in der allegorischen Langzeiterzählung. Ein Beispiel:

Anlässlich der Vermählung von Kaiser Leopold I. mit der Infantin Margarita Teresa von Spanien 1666 in Wien wird ein Festakt überirdischen Ausmaßes geplant, der die französische Konkurrenz in den Schatten stellen soll, dazu die Theaterwissenschaftlerin Hilde Haider-Pregler:

Mit seiner 'Spanischen Hochzeit' manifestierte Leopold sehr deutlich, daß er die Rivalität zwischen Habsburg und Bourbon um die Vormachtstellung in Europa nicht mehr allein auf dem politischen Parkett auszutragen gedachte, sondern auch auf dem Felde barocken Festtheaters mit den prächtigen Veranstaltungen am Hofe des Sonnenkönigs zu konkurrieren beabsichtigte.⁵⁴

Den Auftakt der sich über ein Jahr hinziehenden Hochzeitfeierlichkeiten bildet eine bombastische Feuerwerksallegorie. Die Erzählung des siegreichen Kampfes von Gut gegen Böse, Amor und Herkules versus Zyklopen und Zentauren,⁵⁵ verweist auf die gloriose Vergangenheit und Zukunft des Habsburger-Hauses – ein schon längst und doch nie abgeschlossener Prozess festgefahrener Bilder.⁵⁶ In diese historisierende Determinierung platzen nun die abertausenden explodierenden Feuerwerkskörper, mit denen die Szenerie gespickt ist. Das Feuerwerk – praktisch schon vorbei in dem Moment, in dem es passiert – ist

⁵³ Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, S. 245-246.

⁵⁴ Haider-Pregler, Hilde: „Das Rossballett im Inneren Burghof zu Wien (Jänner 1667)“ In: *Maske & Kothurn*. Band 15/4. Wien 1969, S. 293. Das Rossballett stellte einen der Höhepunkte des andauernden Festes dar; siehe dazu auch die Ausführungen von Sommer-Mathis, Andrea: „Residenz und öffentlicher Raum. Höfisches Fest in Wien im Wandel vom 16. und 17. Jahrhundert“ In: Karner, Herbert (Hrsg.): *Die Wiener Hofburg 1521 – 1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*. Wien 2014, S. 502-507. Ich danke Richard Kurdiovsky für den Hinweis auf diesen Artikel!

⁵⁵ Für eine detaillierte Beschreibung und Interpretation der Allegorien des Feuerwerks siehe Kohler, Georg: „Die Rituale des fürstlichen Potestas“ In: ders. (Hrsg.): *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*. Zürich/München 1988, S. 111-115.

⁵⁶ Die Position, die der Schriftsteller Sigmund von Birken dem barocken Fürsten im Trauerspiel zuweist, kann analog zur Positionierung des Fürsten im allegorischen Spiel gelesen werden: „’Der Fürst erscheint in ihnen [den Trauerspielen] nicht nur als der Held eines antiken Triumphes, sondern wird zugleich mit göttlichen Wesen in unmittelbare Verbindung gebracht, von ihnen bedient und von ihnen gefeiert: so wird ihm selbst eine Vergottung zuteil. Irdische und himmlische Gestalten spielen in seinem Gefolge durcheinander und ordnen sich derselben Idee der Glorifikation unter.“ Sigmund von Birken zitiert nach Benjamin, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, S. 247.

ganz Gegenwart. Ist es verpufft, bleibt der abgestandene Vor- und Nachgeschmack des unveränderlichen Rahmens der Allegorie, die die Herrschenden auf immer und ewig definiert.

Simon Werrett ortet trotz aller Erstarrtheit im Allegorischen, die die Feste der europäischen Herrscher_innen im 17. und frühen 18. Jahrhundert durchzieht, ein in den Ablauf eingeschriebenes Moment der Reziprozität. Eine der wichtigsten Eigenschaften, die er am Beispiel der Zarin Anna von Russland dem allegorischen Feuerwerken zuschreibt: “their ability to shape the image of the sovereign and her rule“⁵⁷. Es besteht eine Wechselwirkung zwischen Allegorie und Herrscher_in. Die moralische Überlegenheit der heroischen Figuren, die für die Dauer des Spiels den_die Herrscher_in verkörpern und alles Feindliche den Flammen übergeben, strahlt in realiter auf das Vorbild zurück: “Allegorical inventions were a gift to the empress, who was expected to live up to the image by which she was represented.“⁵⁸ Mit der Konzeption von Festen und Feuerwerken setzen die Gelehrten und Handwerker, die sie erdenken und ausführen, einen Vertrag auf, der das Staatsoberhaupt an einen Verhaltenskodex bindet. Die Überhöhung, die die Konzeptionisten im Sinne eines Selbstbildes von Herrscher und Herrscherin entwerfen, blickt zurück und birgt so das Potential einer politischen Handlungsanweisung.⁵⁹ So stellt Werrett heraus, dass die (Ein)Wirkung von Feuerwerken als von der Macht gezielt eingesetzte Veranstaltungen (semi)öffentlichen Lebens nicht auf eine manipulative Verlaufsbeziehung von den Auslösenden zum Publikum zu reduzieren ist, sondern dass es sich um Ereignisse handelt, die Reziprozität zwischen Repräsentation und Repräsentierten erzeugen: “[...] pyrotechny [...] did not simply explain or disseminate knowledge and manners but demanded reciprocation, operating a gift relation whereby the celebratory images presented in fireworks demanded real support from the sovereign and elites.“⁶⁰ Dieser Zugang offenbart die Macht derjenigen, die in das Feuerwerk indirekt einen weltbildlichen Verhaltenskodex für den_die Herrscher_in packen, der mit dem Ereignis für alle sichtbar in den Himmel geschrieben wird.

⁵⁷ Werrett, *Fireworks*, S. 119.

⁵⁸ a.a.O., S. 120.

⁵⁹ Jean-Louis Comolli beschreibt diese Wechselwirkung aus Gesellschaft, die Repräsentationen hervorbringt, welche durch mediale Präsentation wiederum in die Gesellschaft zurückstrahlen, für das Kino; vgl. Comolli, Jean-Louis: „Maschinen des Sichtbaren“ In: Riesinger, Robert F. (Hrsg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster 2003, S. 63-81.

⁶⁰ Werrett, *Fireworks*, S. 122.

1.2.1 Pyrotechnik und höfische Ökonomie

Dass die Entstehung der kunstvollen Himmelsgebilde, mit denen die Fürst_innen Europas ihre Untertanen jahrhundertlang bezaubern, Arbeit bedeutet – das Kunsthandwerk der Pyrotechniker, die dramaturgischen Schaltpläne der Männer des Geistes und Innovationen auf chemischem Gebiet –, ist selten aus der Inszenierung ablesbar. Im absolutistischen Fall darf nichts nach Arbeit aussehen, alles ist Teil des Wunders, dessen Drahtzieher der Herrscher ist.

Simon Werrett erläutert anhand der Entwicklung des Feuerwerks in Europa sehr genau die enge Beziehung zwischen den Naturwissenschaften und Monarchien. Mitverantwortlich für die ständige Entwicklung und Perfektionierung der Feuerwerke sind die Akademien der Wissenschaften, deren Gründungen immer unter dem Protektorat eines Herrschers stehen. Die Zuneigung der Fürsten zu den Akademien ist freilich kein Akt der bedingungslosen Großzügigkeit. Sie unterhalten durch die Unterstützung der wissenschaftlichen Einrichtungen ihre eigenen Werkstätten, deren Mitarbeiter sich die kühnsten Konzepte für repräsentative Maßnahmen ausdenken, an deren technischer Umsetzung feilen, und dies unter der Prämisse, anderen Höfen immer voraus zu sein. Diese Dienstbarkeit naturwissenschaftlichen und naturphilosophischen Wissens mündet allerdings nicht in eine Einbahnstraße, die allein den Herrscher_innen nützt. Durch die Notwendigkeit der Bereitstellung einer ausgefeilten Infrastruktur, die die Umsetzung der Feuerwerke als repräsentative Maßnahme erst ermöglichen, besteht für die Naturwissenschaftler und Philosophen aufgrund des massiven pyrotechnischen Interesses der Obrigkeit die Möglichkeit, auch abseits von Explosionen neue Erkenntnisse zu erlangen, den Stand ihrer Wissenschaft kontinuierlich zu aktualisieren,⁶¹ und dies alles unter dem Schutzmantel fürstlich-teleologischer Sympathie.

Abhängig von religiöser, politischer und sozialer Verfasstheit eines Staates ergeben sich aus diesem Zusammenspiel pyrotechnisch angetriebener Progression und höfischem Mäzenatentums regionale Unterschiede, die in den zeitgenössischen Wissenschaftsdiskursen und im Verhältnis von Wissenschaft und Ideologie weite Kreise ziehen und auch nach Ablösung monarchischer Staatsführungen fortwirken. Als 1660 die Royal Society in England gegründet wird,⁶² befindet sich das Land in der katholisch geprägten Phase der Restauration. Während zu dieser Zeit die Gelehrten der Society Feuerwerke zum Zwecke des Experiments

⁶¹ vgl. Werrett, *Fireworks*, S. 235ff.

⁶² vgl. die Webseite der Royal Society <https://royalsociety.org/about-us/history/>, Zugriff am 30. März 2012.

gern als philosophisches Werkzeug in ihre Arbeit integrieren, distanzieren sie sich zu Zeiten der Glorious Revolution von eben diesem Instrument und schieben die Legitimation des Feuerwerks ins katholische Wundereck, in dem sich Leichtgläubige tummeln, um so die protestantische Rationalität – gemäß der Konfession des Herrschers – zu untermauern.⁶³ Die Gunst des englischen Königs ist nicht unwesentlich für die Mitglieder der Royal Society, allerdings wird das Interesse des Monarchen an pyrotechnischen Sensationen, die wissenschaftlichen Fortschritt garantieren, früh geteilt von den Industriellen und Gewerbetreibenden des Landes.⁶⁴ Schon mit Ende des 17. Jahrhunderts tritt das Feuerwerk als Spielball im Verhältnis zwischen Wissenschaft und Herrschergunst auf, indem es das Bürgertum auf sich aufmerksam macht.

Russland ist zu diesem Zeitpunkt noch weit entfernt von einer Institutionalisierung des Wissens. Erst 1725 wird auf Wunsch von Peter dem Großen die Akademie der Wissenschaften in St. Petersburg gegründet.⁶⁵ Bis dato hat sich im Land keine wissenschaftliche Tradition herausgebildet. Die Gründungsmitglieder der Akademie bestehen zu einem Gutteil aus deutschen Wissenschaftlern, unter ihnen beispielsweise der Mathematiker Christian Goldbach, der verantwortlich zeichnet für die allegorische Konzeption der Feuerwerke des Zaren.⁶⁶ Da sich weder der Adel noch die Restbevölkerung großartig für die Wissenschaften interessieren, stehen die Gelehrten der Российская академия наук vollständig im Fokus des Zaren und seiner Nachfolger_innen, dementsprechend eng ist die „Zusammenarbeit“, die sich abseits jeglicher wirtschaftlicher Interessen zwischen den Wissenschaftlern und der Obrigkeit abspielt.⁶⁷

In Frankreich ist die Sachlage anders. Als dort 1666 die Académie des sciences ins Leben gerufen wird, spielt der regierende Ludwig XIV. schon eine Rolle als Schirmherr, maßgeblich für die Gründung ist aber die Initiative des Merkantilisten Jean-Baptiste Colbert, der eine Reihe von informellen Akademien und Salons, die sich zu diesem Zeitpunkt bereits formiert hatten, nun mit der Unterstützung des Königs zu einer offiziellen Institution zusammenschließt.⁶⁸ Werrett erklärt diese Eigenständigkeit der Wissenschaftler in Bezug auf die Gründung der Akademie in Paris zum einen damit, dass das Interesse für die

⁶³ vgl. Werrett, *Fireworks*, S. 76ff und S. 236.

⁶⁴ vgl. a.a.O., S. 111 u. 124.

⁶⁵ vgl. a.a.O., S. 104.

⁶⁶ vgl. ebd.

⁶⁷ vgl. a.a.O., S. 130 u. 236-237.

⁶⁸ vgl. a.a.O., S. 128.

Wissenschaften in der französischen Bevölkerung generell auf breiten Boden fällt.⁶⁹ Zum anderen ist die – gemessen an z. B. russischen Verhältnissen – lose Verbindung zwischen Ludwig und der Académie des sciences wohl auch dem Umstand geschuldet, dass für die festlichen Sensationen – und derer gab es unter der Regentschaft des Sonnenkönigs wahrlich viele – eine gewaltige Maschinerie an Institutionen eingerichtet wird, um die fantastischsten Festpläne in die Tat umzusetzen. Ersonnen werden sie von den Gelehrten der Académie des Beaux-Arts⁷⁰, und in den 1660ern wird die *Administration de l'argenterie, menus-plaisirs et affaires de la chambre du roi* installiert, um sich voll und ganz der Planung und Durchführung der Feste – und das bedeutet auch: der Feuerwerke – zu Ehren des Königs zu widmen.⁷¹ Auch die Académie des sciences setzt Feuerwerke in ihren Experimenten ein, allerdings ist Ludwigs Interesse an der Wissenschaftlichkeit von Pyrotechnik de facto keines, ihn interessiert das Feuerwerk mehr als Repräsentation seiner selbst. So entwickelt sich anhand des Feuerwerks eine Art Konkurrenzsituation zwischen der epistemologisch-naturwissenschaftlichen und der ontologisch-artistischen Seite: “An Academy of art and court administration oversaw courtly spectacle, and, if the Academy of Sciences played a role in the king’s fireworks, it was in determining and displaying the regular order and laws of nature, against which the king’s miracles stand in magnificent relief.”⁷²

So aufwendig Konzeption und Durchführung der Feste, so sehr entspricht es der Ideologie eines absolutistischen Herrschers, die arbeitende Maschinerie im repräsentativen Ereignis selbst auszulöschen: “[...] in Paris, praise of the sovereign demanded that all labors be erased from view since the king’s ruling image identified him as a miracle worker, under whom the laws of nature and the elements bowed, and whose power was the cause for all events in state, including festivals.”⁷³ Der Fürst „als Herr über Naturgesetze und Wissenschaften“⁷⁴. In der Logik des absolutistischen Systems wird der gesamte Raum der Inszenierung um den König gebaut, ist die Bühne als Bühne nur die Erweiterung jenes Hoheitsgebiets im Zuschauer_innenraum, in dem der Gastgeber seinen souveränen Platz einnimmt.⁷⁵ Herrschern wie Ludwig XIV. wird die Gewalt über die Kräfte des Universums auf den göttlichen Leib geschrieben. Er ist es, der die noch unbelebte Szenerie vor den Augen des Publikums durch

⁶⁹ vgl. Werrett, *Fireworks*, S. 128.

⁷⁰ vgl. ebd.

⁷¹ a.a.O., S. 126.

⁷² a.a.O., S. 237.

⁷³ a.a.O., S. 127.

⁷⁴ Quaeitzsch, „Ephemere Kunst am Hof des Sonnenkönigs“, S. 51.

⁷⁵ vgl. a.a.O., S. 42.

eine Geste entzündet und alleinstehend als Gebieter der Kinetik auftritt.

Vom Publikum ausgehend, sind zwei Arten höfischer Feuerwerke zu unterscheiden: diejenigen, die auf einem öffentlich zugänglichen Platz gezündet werden, der es seiner Topologie gemäß verunmöglicht, Menschen vom Zuschauen auszuschließen, und jene Feuerwerke, die vor geschlossener Gesellschaft veranstaltet werden. Und obwohl dieser Veranstaltungsrahmen im Vergleich zu ersterem beinahe schon als privat zu bezeichnen wäre, ist dies in der Logik der Repräsentationspolitik genauso wenig der Fall, wie in den Festbüchern, die das Ereignis mittels literarischer Reden und feinsten Graphiken für die Nachwelt festhalten.

1.3 Die Konservierung des Moments

1.3.1 Panegyrische Partydispositive

Weil Feuerwerke ephemer sind, ziehen sie die Medien magisch an. An der Herausforderung, Kairos in Chronos umzuformen, arbeiten sich Künstler über die Jahrhunderte hinweg ab. Bereits die Schembarthandschriften stellen laut dem Volkskundler Hans-Ulrich Roller als „Ausdruck einer patrizischen Renaissancegesinnung, deren wesentliche Merkmale Selbstdarstellung und Repräsentation waren“⁷⁶, diesen Sachverhalt dar. Genauso verhält es sich mit den von den Kaiser_innen und König_innen Europas in Auftrag gegebenen Festbüchern, die Teil einer bis ins letzte Detail gesteuerten Repräsentationspolitik sind.⁷⁷

Dramaturgische Abläufe, die sich meistens über Tage erstrecken, werden oft in nur einem einzigen Blatt festgehalten, geschichtet, übereinandergelegt, auf diesem Weg ein Porträt zeit- und materialaufwendiger Verschwendung gezeichnet. Diese eigentümliche Art der Darstellung veranschaulicht die volle Diskrepanz zwischen dem ephemeren Wesen des Feuerwerks, das maßgeblich durch den Akt materieller Zerstörung geprägt ist, und seiner Konservierung. Der Kunsthistoriker Christian Quaeitzsch beschreibt diese Kluft wie folgt:

⁷⁶ Roller, *Der Nürnberger Schembartlauf*, S. 16.

⁷⁷ vgl. Settis, Salvatore: „Foreword“ zu Salatino, Kevin: *Incendiary Art: The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*. Los Angeles 1997, S. vii.

Das spezifische Wirkpotential des Spektakels, das sich aus seiner Endlichkeit und der festlichen Interaktion innerhalb eines zeitlichen Ablaufs ergab, musste paradoxerweise durch die nachträgliche Fixierung zerstört werden, um das vergängliche Ereignis zum nachhaltigen Repräsentationsmittel umzuformen.⁷⁸

Der unbändigen Rücksichtslosigkeit, mit der das Feuerwerk seine Löcher in den Himmel frisst, wird rückwirkend Gewalt angetan durch die nachhaltige Zerstörung seiner Gegenwärtigkeit in Form ihrer Aufzeichnung. Es reicht nicht, dass die Repräsentation des Souveräns in dem Moment wirkt, in dem sie passiert. Sie muss überliefert werden zugunsten einer Dauerhaftigkeit, die durch ihren verewigenden Anspruch an den Moment die Zersetzung desselben betreibt. Laut Kevin Salatino stößt das Feuerwerk in seiner graphischen Aufzeichnung erst so richtig in die ideologische Posaune, laut vernehmbar für die konkurrierenden Adelshäuser Europas und lange nachklingend für zukünftige Generationen: “[...] the propaganda value of these costly, ephemeral entertainments rested less on the event than on its offspring, the record of the event.”⁷⁹ Die Wirkung eines singulären Ereignisses kann, eingeätzt in Papier, weit über die Grenzen des Austragungsortes hinausstrahlen – und dies möglicherweise oft prächtiger, als es live zugegangen sein mag. Salatino bezeichnet repräsentative Feuerwerke als “highly mediated objects”⁸⁰, deren Bild die Überhöhung des tatsächlichen Ereignisses darstellt. Vorwegnahmen und Nachbearbeitungen sind die Methoden, mit denen Feuerwerke auf dem Papier als bleibende Objekte der Repräsentation behandelt werden. Die idealisierende Vorausschau entspricht dabei einer gängigen Praxis: “[...] reasons why [...] images routinely deviated from truth, among them the practical reality that officially commissioned prints were often produced before the event took place [...]”⁸¹. Die Vorstellung nimmt es mit der Realität nicht so genau. Manchmal vergehen zwischen dem Ereignis und seiner Dokumentation Jahre, in denen Platz für eine am Reißbrett durchkonzipierte Idealisierung herrscht. Reich illustrierte Festbücher bieten die Möglichkeit, die der Explosion innewohnende und tendenzielle Unberechenbarkeit in feinsten Stichen und schönsten Farben zu verschweigen – ganz im Gegensatz zur Tagespresse, die Ungeschicke in pyrotechnischen Festakten allzu gern der Lächerlichkeit preisgibt und Pannen ausführlich beschreibt.

Ein Beispiel für das literarische Schwelgen in außerplanmäßigen Vorkommnissen ist die Berichterstattung zum Feuerwerk, das am 27. April 1749 anlässlich der Beendigung des

⁷⁸ Quaeitzsch, „Ephemere Kunst am Hof des Sonnenkönigs“, S. 48-49.

⁷⁹ Salatino, *Incendiary Art*, S. 3.

⁸⁰ ebd.

⁸¹ ebd.

österreichischen Erbfolgekrieges zur Unterzeichnung des Friedensvertrags von Aachen im Londoner Green Park stattfindet.⁸² Während die Generalprobe zum Ereignis in den Vauxhall Gardens reibungslos verläuft⁸³, gerät die eigentliche Aufführung zum Desaster. Das *Gentleman's Magazine* berichtet:

About half an hour after nine, in discharging some of the works from the pavilion at the left [north] wing of the building, it set fire to the same, and burnt it with great fury to the ground; and had not the carpenters made a breach by cutting away two arches, and removing the timber, and some waterengines which were in readiness been play'd, in all probability the whole fabrick would have been consumed.⁸⁴

Das Verhängnis setzt sich fort, als die Kleidung einer jungen Zuschauerin Feuer fängt, die aber gerettet werden kann, indem sie eines Teils (des brennenden) ihrer Kleidung entledigt wird. Es gibt Tote zu verzeichnen: eine weitere Zuschauerin, die vom Baum fällt, und einen Zuschauer, der in den Teich neben dem Pavillon stürzt und ertrinkt.⁸⁵ In die von den Höfen in Auftrag gegebenen Festbücher schaffen es Kollateralschäden nicht. Die Repräsentationsmaschinerie eines Louis Quatorze beispielsweise hält sich nicht mit solch' unschönen Kleinigkeiten auf, die das unangreifbare Weltbild des Herrschers empfindlich stören.

1.3.2 Die totale Perspektive

Bei der Betrachtung von Graphiken höfischer Feuerwerke, die zwischen dem 16. und dem 19. Jahrhundert entstehen, stechen zwei Merkmale ins Auge: Zum einen sind es die Perspektiven, von denen aus das Ereignis in den Blick genommen wird. Sie sind zahlreich – und irreführend. Vor allem in jenen Blättern, in denen die Zentralperspektive das Blickregime führt, so zum Beispiel in der künstlerischen Dokumentation des bereits erwähnten Hochzeitsfeuerwerks 1666 in Wien von Matthäus Merian. Merian fertigt einen dreiteiligen Bilderzyklus an, der den explosiven Auftakt der Feierlichkeiten für die Ewigkeit festhält.

⁸² Zu diesem Fest wird Georg Friedrich Händels *Music for the Royal Fireworks* uraufgeführt, die anlässlich der Friedensschließung von König George II. beim Komponisten in Auftrag gegeben wurde.

⁸³ vgl. Werrett, *Fireworks*, S. 152.

⁸⁴ *The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle*, Vol. 19/April 1749, S. 186.

⁸⁵ vgl. a.a.O., S. 187. Letztendlich schreibt aber auch die Berichterstattung des *Gentleman's Magazine* ein Happy End herbei, als sie nämlich in der Klassifizierung der einzelnen Feuerwerkstypen zur Aufklärung der Leser_innenschaft der Girandola, die im Zuge des Friedensfeuerwerks gezündet wird, eine den Abend rettende Funktion nachsagt: "This Girandole surpassed all imagination in the beauty and greatness of its appearance, for it covered the whole heavens, forming a canopy of diversified fires, which, together with the rapidity of the flight of these rockets, [...] inspired the immense multitude of spectators with the utmost transport, and banished the dissatisfaction and disappointment which the firing of the pavilion had before spread amongst them." ebd.

Während die ersten beiden Blätter einzelne Ereignisse aus der mehrstündigen Feuerwerksallegorie herausgreifen, ist das dritte Blatt ein Resumée des Gesamtablaufs.⁸⁶ In symmetrischem Aufbau wird der Blick von einer Gruppe von Rossmenschen, gegen die Herkules kämpft, zwischen zwei Portalen durchgelenkt, von denen jedes zuoberst ein mit den Initialen von Bräutigam und Braut versehenes loderndes Herz trägt, und die eingefasst sind von zwei Türmen, über denen zwei symmetrisch verlaufende Arkadenflügel hin zum Tempel des Hymen führen, auf dessen Spitze der Kaiseradler thront. Links und rechts im unteren Teil der Graphik sind zu den Seitenrändern hin noch der Musenhain und die Schmiede des Vulkan angeschnitten, zahlreiche Funken und Blitze inklusive einradierter Verlaufsbahnen schießen aus den dargestellten Elementen der Festarchitektur in den Himmel, doch selbst in diesem gewaltigen Inferno muss man das Chaos suchen. Was passiert hier?

Das Zusammenspiel eingefrorener Verlaufsbewegungen konstruiert die perfekte Perspektive auf einen Moment, der aus kunstvollst verschwendeter Zeit besteht. Alles ist allegorisch aufgeladene Pose, die menschlichen Darsteller, die aussehen wie Statuen, die architektonischen Elemente sowieso, und selbst die Feuerwerke werden ihres unbestreitbaren Eigenlebens beraubt, indem sie vertikal in die Luft schießend das Firmament in ein geometrisch angelegtes Raster teilen – als würde uns der Himmel durch Gitterstäbe hindurch entgegenschauen. Als Betrachter_in nimmt man klassischerweise die königliche Position ein, von der aus man vermeintlich alles überblickt. Die von Merian sorgfältig ins Bild gesetzten Funkenstrahlen stehen gegen die Vorstellung von 73.000 Himmelsblitzen⁸⁷, die zum Finale des allegorischen Spiels den Himmel transformieren und förmlich nach einem rastlosen, einem überforderten Blick schreien.

Ein weiteres bestimmendes Merkmal in der Darstellung höfischer Feuerwerke ist die Anwesenheit/Choreographie beziehungsweise Abwesenheit des Publikums⁸⁸. Es stellt sich die Frage nach dem Stellenwert der Zuschauer_innen als Teil der Inszenierung. Ins Gewicht fällt denn wohl auch der Unterschied zwischen künstlerischen Dokumentationen, die im Interesse der Höfe entstehen und solchen, die abseits davon geschaffen werden. Ein Beispiel für die

⁸⁶ Ein sehr detaillierte Interpretation der einzelnen allegorischen Programmpunkte findet sich in Kohler, „Die Rituale der fürstlichen Potestas“, S. 111-116.

⁸⁷ vgl. a.a.O., S. 114.

⁸⁸ Simon Werrett stellt anhand graphischer Aufzeichnungen von Feuerwerken während der Regentschaft James' II. (1685 – 1688) und Wilhelms III. von Oranien in England (1689 – 1702) einen Unterschied fest: während zur James-Regierung kein Publikum abgebildet wird, tanzen auf den Blättern zu den Festen seines Nachfolgers ausgelassene Normalsterbliche um königliche Insignien und Feuerwerksmaschinen; vgl. Werrett, *Fireworks*, S. 88-89.

sehr elaborierte Form der Instrumentalisierung des Publikums als ideologisch aufgeladenes Bildelement ist ein graphischer Zyklus von Israël Silvestre aus dem Jahr 1673. Fast zehn Jahre zuvor veranstaltet der Roi de Soleil im Mai 1664 eine mehrtägiges Fest gigantischen Ausmaßes, um vor seinen adeligen Freund_innen – allesamt geladene Gäste – mit dem Schloss und den Gärten von Versailles „als Inbegriff absolutistischer Größe“⁸⁹ zu protzen. Das einwöchige Fest trägt den bezeichnenden Titel *Les Plaisirs de l'Isle enchantée*. Es beginnt mit einem Festzug, angeführt von Ludwig höchstpersönlich als Ritter Roland, der flankiert wird von seinen Gefährten, die wiederum von Vertretern des französischen Adelsstandes verkörpert werden, gefolgt von einem Carroussel⁹⁰. Des Abends mischen sich von großen Lustern beleuchtete exotische Tiere unter das von Jean-Baptiste Lully komponierte Ballett, den Abschluss bildet ein Festbankett.⁹¹ Am zweiten Tag wird vor sechshundert Gästen Molières Theaterstück *La Princesse d'Elide* gespielt. Am dritten Tag – zur Mitte der ausschweifenden Festwoche – folgt der Höhepunkt der vergnüglichen Hochleistungsschau, deren Abschluss ein Feuerwerk bildet.

Silvestres Bilderserie beinhaltet zwei kolorierte Stiche, die die Geschichte der Alcine, die am Troisième Journée erzählt wird, illustrieren. Das erste Blatt ist folgendermaßen aufgebaut: im Zentrum des unteren Viertels thront – flankiert von seinen Damen, nach hinten hin eingeschlossen von weiteren Gästen – der Gastgeber unter einem mit Sternen verzierten Baldachin. Von diesem königlichen Kern aus führen rechts und links die Zuschauer_innenreihen weg, die einen Kreis beschreiben, der zum rechten und linken Rand des Bildes hin von zwei Bäumen unterbrochen wird, die vom Bildrand vertikal durch die Mitte abgeschnitten werden. Der König blickt, uns den Rücken zuwendend, auf das Apollo-Becken, in dem die böse (weil den Ritter Roger verzaubern wollende) Alcine und zwei ihrer Begleiterinnen auf Seeungeheuern durchs Wasser reiten. Hinter dem Dreiergespann thront auf einer machina in Form künstlicher Felsen der Palast der Alcine, mit vorgelagertem Bühnenplatz, auf dem sich die Tänzer_innen tummeln. In der Flucht nach vorn – also Richtung König – werden Alcine und Freundinnen eingefasst von Panelen, die Szenen aus dem Leben des Ritters Roger zeigen, und gleichzeitig einen Teil der Feuerwerksmaschinerie verbergen.⁹² Mehr als die Hälfte des

⁸⁹ Keller, Dominik: „Unter dem Zeichen der Sonne. Die Feste des französischen Absolutismus“ In: Kohler, Georg (Hrsg.): *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*. Zürich/München 1988, S. 63.

⁹⁰ Eine harmlose Form des Ritterturniers, bei dem Ringe gestochen werden und sich Männer nicht gegenseitig ihre, sondern im schlimmsten Fall Pappmaché-Köpfe einschlagen; vgl. a.a.O., S. 64.

⁹¹ vgl. ebd.

⁹² vgl. a.a.O., S. 65.

Bildes besteht aus einem strahlend zartblauen Himmel, der im folgenden Blatt mit dem Titel *Rupture du Palais et des enchantements de l'isle d'Alcine représentée par un feu d'artifice* bereits ein Nachthimmel sein wird, allerdings barock illuminiert von straußförmig aus dem Tempel der Alcine gesprengten Feuerwerkssträngen, die wie Weizenähren in alle Richtungen des zuvor noch unbeschadeten Himmels ragen. Die Sprengung des Tempels der Alcine hat selbstverständlich symbolischen Wert, verstellt er als Sitz des Bösen doch jenes Objekt, das in einer Blicklinie mit dem König die Achse für den gesamten Aufbau der Veranstaltung definiert: Ludwig blickt nun nach der Beseitigung der Widersacherin direkt auf sein Schloss Versailles, präziser: in Richtung seiner Chambre du Roi. So ist die illuminierte Sprengung des Palasts der Alcine ein Akt, der die weltordentliche Achse wieder frestellt. Der König soll der Bezugspunkt sein, von dem aus diese Ordnung auf dem Papier (re)konstruiert wird.

Im Gegensatz zu der zuvor beschriebenen Radierung von Merian, in der weder der Kaiser noch das Publikum zu sehen sind, bergen die Graphiken von Silvestre im Sinne des absolutistischen Herrschers, der über allem steht, jedoch kleine ideologische Lücken. Bei genauerem Hinsehen lenkt im zweiten Bild eine Nebenszenerie vom gigantischen Feuerwerk in der Mitte des Bildes ab: zwei kleine Gestalten – wahrscheinlich Zuschauer – rennen links vom Becken vor den Flammen davon, die Kleidung des einen hat Feuer gefangen, der andere kommt ihm entweder zu Hilfe – oder verjagt ihn. Möglicherweise ist die Entzündung des Zuschauers als humoristischer Einschub gedacht; Tatsache ist, dass anhand dieses ablenkenden Zwischenfalls jedoch gezeigt wird, was im Sinne eines reibungslosen Ablaufs als Beleg für die Makellosigkeit der Herrschaft eigentlich nicht ins Blickfeld rücken sollte. Und in der Reflexion der Positionierung der Person, die diese beiden Stiche betrachtet, wird ein weiteres, nicht zu unterschätzendes Detail evident: Zwar hat der König im Bild die ideale Perspektive, allerdings sehen wir mehr als der König. Wir sitzen ihm im Genick. Ob dieser Umstand ausgehend von der zeitgenössischen Weltordnung intendiert ist, darf bezweifelt werden.

1.4 Rezeption als soziale Kategorie – Explosion als Distinktion

Die Konstruktion des Blicks im Verhältnis zwischen dem zentralen Betrachter des 17. Jahrhunderts (der König, von dem die Fluchtlinien wegstrahlen) und dem Feuerwerk, wird in

den darauffolgenden Jahrhunderten einer Wandlung unterzogen. Perspektivverschiebungen finden statt, denen das Feuerwerk als Gegenstand zur Distinktion sozialer und konfessioneller Gruppen dient: Wundergläubigkeit und die Fähigkeit zur rationalen Erkenntnis, guter und schlechter Geschmack, Hoch- und Populärkultur sind die dichotomen Kategorien, die über das Feuerwerk gebrochen werden. Aspekte, unter denen diese Gegensätzlichkeiten ins Gewicht fallen, betreffen die Hoheit über die Explosion (wer darf zünden? wer ist Auftraggeber_in?), die Erlaubnis, teilzuhaben (wer ist Publikum?) und nicht zuletzt die Rezeptionshaltung. Laut Simon Werrett scheiden die zeitgenössischen Diskurse des 16. und 17. Jahrhunderts das Feuerwerkspublikum in die Aufgeklärten, die den Explosionen wissend und vergnügt begegnen, und in die Furchtsamen, die das Feuerwerk als die leibhaftige Erscheinung des Gottseibeiuns fürchten: “To those who understood the artifice, typically courtly audiences, fireworks were strange, curious and pleasant, but, to those who did not, typically the ‘vulgar’, they were fearsome apparitions, like the natural dragons and meteors that portended the skies.”⁹³ Diese grobe Spaltung in jene, die sich vergnügen, weil sie sich aufgrund ihres Wissens nicht fürchten, und jene, die sich fürchten, weil sie zu wenig wissen, erfährt im Laufe der Zeit eine zusätzliche Nuancierung der Distinktion. Im 18. Jahrhundert wird es unter den adeligen Zuschauer_innen modern, im Beiwohnen eines Feuerwerks Nonchalance zu demonstrieren, indem man miteinander plaudert, während vor einem_r als quasi beiläufige Untermalung der Himmel explodiert, prinzipiell zu spät zur Vorführung erscheint und vor dem Ende geht.⁹⁴

Während der Adel die Ignoranz in einer Art Performancecharakter pflegt, in dem sich das Publikum gegenüber dem Spektakel inszeniert, bildet die bürgerliche Gesellschaft des 18. Jahrhunderts sich weiter. In europäischen Metropolen wie Paris, London und St. Petersburg entsteht eine ‘polite society’, die sich für Naturphilosophie begeistert und großen Wert darauf legt, sich durch einen edukativen Hintergrund von bildungsfernen Schichten abzuheben.⁹⁵ Wie im Falle der adeligen Zuschauer_innen dient auch dem Bildungsbürgertum das Feuerwerk als Gegenstand etikettierter Rezeption. Weil sich das wissende Wahrnehmen nicht von selbst entwickelt, greifen die Bürger_innen zu einschlägigen Schriften. So erfreuen sich

⁹³ Werrett, *Fireworks*, S. 53. Werrett weist darauf hin, dass es in Hinblick auf die repräsentative Darstellung des Publikums von Feuerwerkseignissen des 16. und 17. Jahrhunderts in Graphiken aus der Zeit zwar Abweichungen gibt, prinzipiell gilt aber allein die Tatsache, dass in zeitgenössischen Texten eine Unterscheidung in aufgeklärten Adel und furchtvollen, weil unwissenden Pöbel vorgenommen wird, als Indiz für die Bedeutung des Feuerwerks als Insignium zur Manifestation von Macht.

⁹⁴ vgl. a.a.O., S. 139.

⁹⁵ vgl. das Kapitel “Philosophical Fireworks: Domesticating Pyrotechnics for a Polite Society“ in a.a.O., S. 201-233.

beispielsweise im England des 18. Jahrhunderts Handbücher großer Beliebtheit, in denen Anleitungen zur sinnvollen Freizeitbeschäftigung des vermögenden Bürgertums gegeben werden. „Sinnvoll“ meint in diesem Fall eine Verbindung aus Bildung und Vergnügen, ähnlich, wie sie Gottfried Wilhelm Leibniz in seiner Abhandlung *Drôle de Pensée*⁹⁶ (1675) anhand des „Spielpalasts“ schildert⁹⁷. Dabei ist die Lektüre über den gehaltvollen Zeitvertreib mit naturphilosophischem Hintergrund nicht minder wichtig als das Beiwohnen am Experiment: “An important dimension of books of rational recreations and displays [...] was that they should be both educational and entertaining.”⁹⁸ Ein einschlägiges Beispiel für die beschriebenen Handbücher sind die *Rational Recreations* von William Hooper. Simon Werrett fasst die Intention des erstmals 1774 erschienenen Kassenschlagers der naturwissenschaftlichen Freizeitliteratur wie folgt zusammen: “Hooper [...] used an enduring trope to explain how rational recreations, ‘enlarged and fortified’ the ‘mind of man’ by training the senses to understand the artifice behind ingenious effects, which the vulgar failed to comprehend.”⁹⁹

Unter anderem sieht Hoopers Training der Sinne zum Zwecke der Ausbildung bürgerlichen Wissenschaftsgeschmacks die Auseinandersetzung mit pyrotechnischen Experimenten vor; ihnen widmet er im vierten Band der *Rational Recreations* ein ganzes Kapitel. Darin findet sich beispielsweise die Gebrauchsanweisung für einen selbstgebauten Vulkan, der aus einer Mischung von fein gemahlenen Eisenspänen und Schwefel zu gleichen Teilen besteht, die – mit Wasser vermengt – zu einer zähen Paste verrieben werden soll, welche sich zuerst erwärmt, danach aufquillt, Rauch entwickelt und sich schließlich druckvoll entzündet. Hooper schreckt nicht vor großzügiger Dimensionierung (sowohl zeitlich als auch räumlich) zurück:

⁹⁶ Leibniz schlägt vor, potente Financiers für die Wissenschaft zu gewinnen, indem mittels öffentlicher Spektakel, die zeigen, was die naturwissenschaftlichen Disziplinen zu leisten vermögen, der Sitz der Geldbörse gelockert werden soll. Leibniz’ ideale Mäzene sind keine Vertreter des Adelsstandes, sondern Privatleute, „denn ein mächtiger Herr könnte sich als alleiniger Herr über die Geschäfte aufschwingen wollen, wenn er den Erfolg sähe. Läuft die Sache gut, könnte man immer noch einen Gönner am Hofe suchen.“ „Übersetzung des *Drôle de Pensée*“ In: Bredekamp, Horst: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz’ Theater der Natur und der Kunst*. Berlin 2004, S. 237-238. Entgegen der Realität des 17. Jahrhunderts fundiert also die Finanzierung der Wissenschaft zuerst auf dem Kapital nichthöfischer Geldgeber, die – wenn überhaupt – in Evidenz gehalten werden. Finanziert würden Erfinder, die einen Stab von Handwerkern leiten würden. Als Vorführungen schwebt Leibniz eine ganze Reihe verschiedenster Attraktionen vor, unter denen sich Feuerwerke und fliegende Feuerdrachen befinden. (vgl. a.a.O., S. 238 u. 241). Insgesamt fasst Leibniz seinen Entwurf eines Vergnügungspalasts des Wissens als „ein Theater aller nur denkbaren Dinge“, dessen Institutionalisierung zum Ziel hätte, „den Leuten die Augen [zu] öffnen, zu Erfindungen an[z]uregen, schöne Ansichten [zu] bieten und die Leute mit unendlich sowohl nützlichen wie geistreichen Neuheiten bekannt[z]umachen.“ (a.a.O., S. 242)

⁹⁷ vgl. Werrett, *Fireworks*, S. 108-109.

⁹⁸ a.a.O., S. 206.

⁹⁹ a.a.O., S. 207.

[...] take about fifty pounds of the above powder, and burying privately about a foot deep under the earth, you may safely predict that in about eight hours time the ground will begin to heave and swell, that it will send forth hot sulphureous steams, and at last, bursting into live flames, will form a true volcano.¹⁰⁰

Ganz im Gegensatz zu dieser Anleitung zwecks physischer Ausuferung gestaltet sich ein anderer Programmpunkt im Handbuch Hoopers, der – mit Werrett gesprochen – signifikant ist für die Auffassung sittlicher Freizeit englischer Bürger_innen im 18. Jahrhundert: “To imitate a jet de feu, column, globe, or pyramid of fire“¹⁰¹, benötigt es laut Hooper opakes, mit Linien und Löchern versehenes Papier, das wiederum hinterlegt wird mit einer Lage transparenten, kolorierten Papiers, welches – rotierend und von hinten mit einer Kerze beschienen – in Kombination mit den Lichtschlitzen der zuvorderst platzierten Scheibe für ein optisches Feuerwerk sorgt. Der Nebeneffekt dieser ‘domesticated fireworks’ entspricht dem bürgerlichen Bestreben, sich in verfeinerten Vergnügungen über das ordinäre Volk zu stellen.

In der Zeit der zunehmenden Einflussnahme des Bürgertums aufs gesellschaftliche Geschehen, entstehen neue Orte des Wissens und des Vergnügens. Mit ihnen ändert sich die Verfügbarkeit des Feuerwerks. Es sind nicht mehr allein die Kirche und monarchische Herrscher_innen, die die Zündschnur in der Hand halten, sondern das Bürgertum schafft sich Plätze, an denen einer breiten Zuschauer_innenschicht ermöglicht wird, die Sicht auf pyrotechnische Spektakel in hoher Frequenz zu genießen. Auf sozialer Ebene wird aber die Hierarchie, die vormals mittels Feuerwerken zwischen Adel und dem Rest der Bevölkerung manifestiert wird, nicht nivelliert, sondern reproduziert.¹⁰² Diesmal heißt es Bürger_innen gegen sozial Schlechtergestellte.¹⁰³ Sie führen in den Augen der Mittelschicht ein unfeines und lautes Dasein, frei von gutem Geschmack. Dagegen steht den sittlichen Bürger_innen der Sinn danach, das Gefühl für Ästhetik bezüglich einer rechtmäßigen Beurteilung von Schönheit auf sämtliche Bereiche kulturellen Lebens anzuwenden. Dieses Bestreben wirkt sich gravierend auf die pyrotechnischen Dispositive aus. Gemäß den ästhetischen Gesetzmäßigkeiten, die den Geschmack und das Selbstbild der ‘polite society’ formen, wird

¹⁰⁰ Hooper, William: *Rational Recreations in which the Principles of Numbers and Natural Philosophy are clearly and copiously elucidated by a Series of easy, entertaining, interesting Experiments*, Vol. 4. London 1782, S. 155.

¹⁰¹ a.a.O., S. 158.

¹⁰² vgl. Werrett, *Fireworks*, S. 202.

¹⁰³ Werrett hält fest, dass das Publikum der Pleasure Gardens unterschiedlichen sozialen Schichten angehört, dass aber die Untersten ausgeschlossen bleiben. vgl. ebd. Dieser soziale Ausschluss trifft nicht allein auf die Pleasure Gardens zu, sondern beispielsweise auch auf die Wiener Gärten und Parks wie den Prater, den Augarten und Schönbrunn. Ich danke Richard Kurdiovsky für diesen Hinweis!

das Feuerwerk in eine polierte Form gezwungen: “In pleasure gardens, theaters, and cabinets, performers domesticated fireworks, transforming them into miniaturized commodities, devoid of soot and smoke, and suitable for polite consumption.”¹⁰⁴ Es entspricht dem distinkten gesellschaftlichen Ton, Feuerwerke in einer Form zu rezipieren, die der Explosion wesentliche Eigenschaften entzieht, “a recreation whose contents and forms had lost any subversive character”¹⁰⁵. Die gesellschaftliche Rohmasse möge sich nach wie vor an stinkenden und lauten pyrotechnischen Großveranstaltungen erfreuen (müssen) und sich durch ihre Unwissenheit ängstlich überrumpeln lassen, das gebildete Bürgertum beschreitet andere Zugänge. Es beansprucht die feine Art der Rezeption, sich in aufgeklärter, kultivierter Angst ühend und reproduziert damit den Gestus des wissenden und sich deswegen abwechselnd bewusst fürchtenden und langweilenden adeligen Publikums.¹⁰⁶ Das Feuerwerk wird zur Mimikry verdonnert. Den Bürger_innen kommt in puncto pyrotechnischer Veredelungsbestrebungen die flächendeckende Durchsetzung einer neuen Form von Energie entgegen. Sie lassen sich elektrisieren. Für Simon Werrett besteht kein Zweifel daran, dass die Begeisterung der ‘polite people’ für das „fluide Feuer“¹⁰⁷ aus der aufgeklärten Hinwendung zum Feuerwerk resultiert.¹⁰⁸ Abseits von Zimmer- und Straßenbeleuchtungen lässt sich mit dem experimentellen Einsatz von Elektrizität die Explosion sauber und geruchsneutral bewerkstelligen. In den eigenen vier Wänden des häuslichen Publikums wird die Luft lärmgedämpft und geruchsneutral zum Knistern gebracht,¹⁰⁹ genauso wie hydraulische Feuerwerke¹¹⁰ substantiell jegliche Rauchentwicklung ausschließen.

Während also im 18. Jahrhundert aseptische Maßnahmen entwickelt werden, die das Feuerwerk in einer naturphilosophisch inspirierten Aufwertung zur Harmlosigkeit degradieren, sorgt vor allem in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ein Unterhaltungsphänomen für Furore, dessen Attraktion in der apparativen Ausbildung einer nebulösen Mischung aus Wissen und Glauben liegt. Die Überraschung, mit der die Explosion als Bewegung auch

¹⁰⁴ Werrett, *Fireworks*, S. 202.

¹⁰⁵ Burch, Noël: *Life to those Shadows*. Translated and edited by Ben Brewster. London 1990, S. 83.

¹⁰⁶ vgl. Werrett, *Fireworks*, S. 216.

¹⁰⁷ Werrett weist darauf hin, dass das Bild des Feuers als Flüssiges eine lange Tradition aufweist, zum Beispiel in Form von Feuerwerken imitierenden Wasserspielen, die im 18. Jahrhundert sehr beliebt waren; vgl. a.a.O., S. 186. In dieser Arbeit wird im Kapitel über die Filme von Kenneth Anger noch die Rede von diesen fontänenförmigen Wassersensationen sein.

¹⁰⁸ Werrett formuliert den Konnex zwischen der bildungsbürgerlichen Auseinandersetzung mit Pulverfeuerwerken und deren Imitation durch Elektrizität in Anlehnung an die Aussagen des Geistlichen und Experimentalphysikers Jean-Antoine Nollet, der selbst mit der Leidener Flasche vor Publikum experimentierte: “Nollet was direct about the value of pyrotechnics for giving electrical science credit with the public: imitating them would ‘make this science tasteful and captivate their attention.’“ a.a.O., S. 192.

¹⁰⁹ vgl. a.a.O., S. 170 und S. 203.

¹¹⁰ vgl. a.a.O., S. 208.

operiert, spielt darin eine starke Rolle. Anders als die von Werrett beschriebene Begeisterung für die sauberen optischen Feuerwerke und die elektronischen Meteore, die in der Pulverexplosion ihren Ursprung findet, ist es nun laut Barbara Maria Stafford diese glasklare Form der Unterhaltung, die wiederum das Bedürfnis nach der sinistren Seite der Explosion dynamisiert:

Electrical soirees, spurred by the discovery of the Leyden jar in 1745, featured brilliant glass globes to enlighten, dazzle, and entertain a celebrity-hungry public. [...] [t]raveling showmen [...] accustomed audiences to arcane devices and feats of mechanical adroitness and so paved the way for an even more ephemeral and exaggerated theater of shocks.¹¹¹

Es bricht eine Ära an, in der die Explosion als teuflischer Mechanismus aus der Schachtel die Aufgeklärtheit ganz bewusst mit der Magie kurzschließt. Doch bevor die brisanten Erscheinungen unter künstlichen Wolkenvorhängen aus der Laterna Magica auftauchen, schlage ich einen Abstecher in die Niederlande des 17. Jahrhunderts vor, wo Blüten in kunstvoller Auftürmung aus den Leinwänden hervorbrechen.

¹¹¹ Stafford, Barbara Maria: "Revealing Technologies/Magical Domains" In: dies. und Frances Terpak (Hrsg.): *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on Screen*. Los Angeles 2001, S. 85.

2. Kapitel: Blumenstilleben

[...] jedes gute Bild hat einen Schimmer von Blumenstück in sich.¹¹²
(Ernst Bloch)

In gewisser Hinsicht sind die Bilder der Gipfel des Luxus, sprengen sie doch sämtliche Verbindungen zur Nützlichkeit, denn was könnte nutzloser sein, als Blumen oder Blumenbilder?¹¹³
(Norman Bryson)

2.1 Auf zeitgemäß fruchtbaren Boden – Stilleben als wohlständige Reaktion

Stilleben visualisieren Überschuss. Nicht seit jeher, auch nicht bezogen auf jedes Sujet, und es gilt, geographische Feinheiten zu berücksichtigen. Dahingehend bedarf es einer Präzision: Im Laufe der Entwicklung des Stillebens als Genre innerhalb der Malerei erfolgt ein immer stärkeres Hervortreten einzelner Objekte, deren symbolischer Gehalt sich in säkularisierte Zeiten rettet, aber nicht mehr zwangsweise an religiöse Repräsentation gebunden sein muss. So nehmen beispielsweise Blumen und Früchte in der Entwicklung der niederländischen und flämischen Malerei ab dem 16. Jahrhundert als autonome Sujets einen immer höheren Stellenwert ein. Im 17. Jahrhundert schließlich floriert das Geschäft mit Blumenstilleben. Sie stechen durch technische Raffinesse in der künstlerischen Ausführung hervor und reagieren als Phänomen der Geschichte der Kunst auf ökonomische und soziale Umschwünge in der niederländischen Gesellschaft. In ihnen wird eine aus allen Nähten platzende Materialität sichtbar. Der in den Gemälden repräsentierte Reichtum erfreut auf eine zweidimensionale Fläche gebannt diejenigen, die sich sowohl die dargestellten Exponate als auch die Darstellung der Exponate leisten können. Als Rezipient_innen weisen die prachtvollen Gemälde einen Kreis an materiell Vermögenden auf, den in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts nicht mehr nur Vertreter_innen des Adels bilden.

Geographische Lage, das Meer, Beschaffenheit der Böden und die Klimaverhältnisse, kriegerische Auseinandersetzungen, Religionsfreiheit, eine gewinnbringende Industrie und die Nichtkonkurrenzfähigkeit der anderen europäischen Staaten sind laut Johan Huizinga die

¹¹² Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main 1985, S. 930.

¹¹³ Bryson, Norman: *Stilleben. Das Übersehene in der Malerei*. München 2003, S. 119.

Bestandteile, aus denen die wirtschaftliche und kulturelle Blüte der Niederlande¹¹⁴ im 17. Jahrhundert gemacht ist.¹¹⁵ Die – im Vergleich zu anderen europäischen Staaten – frühe Verabschiedung von feudalen Strukturen¹¹⁶ und ein hohes Interesse an neuen Produktionsbedingungen zur Herstellung von (Handels)Gütern¹¹⁷ bringen einen wohlhabenden Mittelstand hervor. Lebensmittel werden nicht mehr ausschließlich für den Eigengebrauch produziert, sondern auf den Märkten verkauft. Die günstige Lage zur See erlaubt florierende Geschäfte mittels Import und Export.

Insgesamt sind die Niederlande im 17. Jahrhundert ein wohlhabender und kunstbegeisterter Staat. Huizinga erklärt sich diese Begeisterung mit „Freude an Farbe und Linie“ der dort Ansässigen, resultierend aus dem „Erbe einer jahrhundertealten Lust am Verziern“¹¹⁸. Die Tatsache, dass es kein allzu ausgeprägtes Mäzenatentum gab, aber eine große Zahl an Kunstliebhaber_innen, leistet laut Huizinga der flächendeckenden Verbreitung von Kunstwerken Vorschub.¹¹⁹ Nun sind Stilleben aber nicht allein Bildträger der visuellen Freude an den schönen Dingen, sondern auch attributive Visitenkarten des_der Besitzer_in und symbolischer Ausdruck der Vergänglichkeit des Lebens (wobei die christliche Lesart in der Entwicklung des Stillebens im 17. Jahrhundert wie gesagt mehr und mehr zurücktritt): „Das Stilleben kennzeichnet den Status, dient der Repräsentation, gibt Auskunft über Wertsysteme und bietet mitunter eine Typologie des Lebens in seinen Gegenständen“¹²⁰, resümiert Gerhard Langemeyer. In ihren Erzählungen und den dazugehörigen Lesarten bewegen sich niederländische Stilleben des 17. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen semantischer und „pragmatischer“ Deutung¹²¹ – zwischen den Ausläufern christlich geprägter Symbolik einerseits und der Illustration von zeitgenössischen Wertvorstellungen und Weltauffassungen der Gesellschaft andererseits.

¹¹⁴ Huizinga bezieht aus Gründen des Umfangs eine Analyse der kulturellen und wirtschaftlichen Verhältnisse der flämischen Provinzen nicht dezidiert in seine Untersuchungen mit ein, nimmt aber immer wieder Bezug auf den südlichen Teil der Niederlande. Es darf demnach davon ausgegangen werden, dass die gesellschaftspolitische Entwicklung des Nordens und Südens der Niederlande Parallelen aufweist; vgl. dazu North, Michael: „Das Goldene Zeitalter der Niederlande“ In: ders.: *Geschichte der Niederlande*. München 2008, S. 37- 65.

¹¹⁵ vgl. das 1. Kapitel von Huizinga, Johan: *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert. Eine Skizze*. München 2007, S. 10-40.

¹¹⁶ vgl. a.a.O., S. 21.

¹¹⁷ vgl. Schneider, Norbert: *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*. Hong Kong/Köln u. a. 2009, S. 25.

¹¹⁸ Huizinga, *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert*, S. 109.

¹¹⁹ vgl. a.a.O., S. 60-62 u. 108.

¹²⁰ Langemeyer, Gerhard: „Das Stilleben als Attribut“ In: ders. und Hans-Albert Peters (Hrsg.): *Stilleben in Europa*. Münster 1979, S. 239.

¹²¹ vgl. a.a.O., S. 222.

Im nun Folgenden soll das niederländische Blumenstillleben genauer auf seine Funktion als erzählendes Medium untersucht werden. In weiterer Folge sollen die dem Blumenstück innewohnende spezifische Zeitlichkeit und Raumergreifung genauer in den Blick genommen werden, die meines Erachtens Funktionen der Explosion im Film vorwegnehmen. Es herrschen Großzügigkeit und Überfluss, die – mit dem Kunsthistoriker Norman Bryson gesprochen – in ihrer Intention bis in die Antike zurückreichen:

2.2 „Optimale Gastfreundschaft“ und Naturen gesteigerter Ordnung

Der Begriff „Xenien“ ist sowohl in der Dichtung als auch in der Malerei als Gattungsbegriff geläufig und bezeichnet die Darstellung beziehungsweise Beschreibung von Bildern, in denen Gaben, „Gastgeschenke“ (so die Übersetzung aus dem Griechischen) abgebildet werden.¹²² Norman Bryson interpretiert die römischen Xenien in ihrer Motivik als eine Art Vorgängerinnen des Stilllebens, weist in dieser Genealogie aber darauf hin, dass Stillleben und Xenien in ihrer Funktion keinesfalls gleichzusetzen sind, da die gesellschaftlichen Umstände zur Zeit der Entstehung beider Bildsorten unterschiedliche waren.¹²³ Antike Xenien erzählen in ihrer Präsenz eine andere Gesellschaftsgeschichte als Blumenstillleben des 17. Jahrhunderts.

In seinem Werk *Imagines* beschreibt der griechische Philosoph Philostratos im 2. oder 3. Jahrhundert nach Christus zwei Xenien. Jede von ihnen stellt laut Bryson den Abschluss eines Bildzyklus dar, und es ist nicht geklärt, ob es diese von Philostratos beschriebenen Bilder wirklich gegeben hat.¹²⁴ Philostratos' Texte sind Ekphrasen, Bildbeschreibungen, die nicht nur nachzeichnen, was tatsächlich auf den Bildern zu sehen ist, sondern auch gleichzeitig in dieser Beschreibung die Lesart mit hineinlegen, darin die Verfasstheit der Gesellschaft zu jener Zeit reflektierend, in der die Bilder entstanden sind: „Die Bewunderung, die ein Bild hervorruft, bezieht sich also nicht zuvorderst oder allein auf die materiellen Gegenstände, die es darstellt, sondern auf die Ideen, die es dem denkenden Betrachter nahelegen kann [...]“¹²⁵ Philostratos' Beschreibung von *Xenia I* liest sich in Auszügen wie folgt:

¹²² vgl. Ebert-Schifferer, Sybille: *Die Geschichte des Stilllebens*. München 1998, S. 15.

¹²³ vgl. Bryson, *Stilleben*, S. 19.

¹²⁴ vgl. a.a.O., S. 20.

¹²⁵ a.a.O., S. 22-23.

„[...] Dunkle Feigen, triefend von Saft, sind hier auf Weinlaub gehäuft und samt den Rissen in ihrer Haut gemalt. Die einen lassen nur durch einen dünnen Riss ihren Honig hervorquellen, die anderen sind vor Reife beinah geplatzt. [...] Der ganze Boden ist mit Kastanien bedeckt, von denen einige aus der Hülse gequetscht sind, andere liegen noch geschlossen da, wieder andere zeigen ihr Inneres. Aber sieh dort auch Birnen über Birnen und Äpfel über Äpfeln, lose Haufen davon und Zehnerpyramiden, alle duftend und schimmernd wie Gold! [...] Hier sind Gaben des Kirschbaums, eine Ernte, die wie Trauben im Korb liegt; der Korb aber ist nicht aus fremden Ruten geflochten, sondern von dem Baum selbst. [...] Auch dies ist sehr hübsch: auf Feigenblättern gelber Honig, schon eingeschlossen in der Wabe und reif, herabzutriefen, wenn man ihn presst. Und auf einem anderen Blatt ist frischer, noch zitternder Käse, dazu Kühlgefäße für Milch, die nicht nur weiß ist, sondern auch schimmert; denn auch zu schimmern scheint sie von dem Rahm, der oben schwimmt.“¹²⁶

Wesentlich für die Beschreibung der *Xenia I* ist laut Norman Bryson die Tatsache, dass jene Lebensmittel, die in blumigsten Tönen von Philostratos beschrieben werden, keiner weiteren Verarbeitung durch Menschenhand bedürfen, um genossen werden zu können. Feigen, erst einmal vom Baum gefallen oder gepflückt, reifen von selbst, geernteter Honig ist verzehrbereit, gleiches gilt für (zu lange in Tonkrügen gelagerte) Milch, aus der durch den Prozess der Fermentation Käse entsteht. Bryson schließt die Fülle der von Philostratos beschriebenen naturbelassenen Lebensmittel mit dem gesellschaftlichen Prinzip der griechischen Gastfreundschaft kurz, das wiederum auf einen Naturzustand, auf ein „Gastmahl für die ganze Welt“¹²⁷ rekurriert: Ein Gastgeber lädt einen Gast in sein *oikos* ein und stellt ihm – nach einem gemeinsamen Begrüßungsmahl – für die Zeit seines Aufenthaltes unbehandelte Lebensmittel (zum Beispiel solche, wie sie Philostratos in *Xenia I* beschreibt) zur Verfügung. Der Gast ist also nicht auf die Küche (Feuerstelle) des Gastgebers angewiesen, auch nicht auf dessen Tagesrhythmus in Bezug auf die Nahrungszubereitung und -aufnahme, sondern er kann autonom agieren. Die Schenkung der Lebensmittel stürzt den Gast insofern nicht in eine ungleichgewichtige Position, als dieser soziale Kontrakt selbstverständlich auch auf der Annahme beruht, dass sich die Rolle von Gast und Gastgeber zu einem späteren Zeitpunkt umkehren kann. In dieser gesellschaftlichen Situation versuchen Gebender und Nehmender einander auf Augenhöhe zu begegnen, ohne eine hierarchische Trennwand einzuziehen. Bryson verbindet sowohl dieses Prinzip der „optimalen Gastfreundschaft“¹²⁸ als auch Philostratos' Ekphrasis von *Xenia I* mit einem Zustand, in dem die Großzügigkeit der Natur noch dominant genug ist, um nicht mit Kulturtechniken operieren zu müssen, die automatisch Abhängigkeiten erzeugen¹²⁹: „Die notwendige Asymmetrie zwischen Gastgeber und Gast, die gesellschaftliche Distanz zwischen unterschiedlichen Regionen und

¹²⁶ Philostratos, *Xenia I* aus den *Imagines*, zitiert nach Bryson, *Stilleben*, S. 20-21.

¹²⁷ Mikhail Bachtin, zitiert nach a.a.O., S. 27-28.

¹²⁸ a.a.O., S. 26.

¹²⁹ a.a.O., S. 19-33.

Gemeinschaften sowie die Differenzen ästhetischer Kultur werden durch den Geist umkehrbarer Gastfreundschaft als nicht existent oder irrelevant erklärt.¹³⁰

Dieses Prinzip natürlicher Zubereitung weicht in der Beschreibung von *Xenia II* einem Zustand, in dem nicht mehr der natürliche Reifungsprozess die sozialen Regeln bestimmt, sondern die mit praktischem Aufwand verbundene Be- und Verarbeitung von Lebensmitteln, wie sie sich aus Philostratos' Beschreibung herauslesen lässt:

„Der Hase im Käfig, der mit dem Netz gefangen wurde, sitzt auf den Hinterläufen, spielt mit den Vorderfüßen und spitzt seine Löffel ein wenig, blickt aber auch mit vollem Auge und möchte sogar noch rückwärts schauen aus Argwohn und immerwährender Angst. [...] Die Enten bei dem Hasen [...], und die Gänse [...] braucht man nicht zu befühlen; denn an der Brust, wo bei den Wasservögeln das Fett in Fülle sitzt, sind sie überall abgerupft. Wenn du aber gesäuerte Brote lieber magst oder solche mit acht Einschnitten, da liegen sie in dem tiefen Korb. Und wenn du etwas Zukost willst, hast du es in ihnen, denn sie sind mit Fenchel und Eppich¹³¹ gebacken, auch mit Mohn, der süßen Schlaf bringt. Wenn es dich aber nach einer richtigen Tafel gelüstet, musst du mit dem hier auf die Köche warten, für jetzt nimm mit Ungekochtem vorlieb! [...] Fort auch mit dem Honig, da hier die sogenannte Feigenmarmelade, oder wie du sie nennen willst, bereit liegt!

[...] Ich glaube, das Bild bringt ihre Gastgeschenke dem Herren des Landgutes dar; der aber ist vielleicht im Bad und denkt an Wein von Pramnos und Thasos¹³², während er doch den süßen Most auf dem Tische trinken könnte, damit er bei der Heimkehr in die Stadt nach Fruchtsaft und freien Tagen dufte und die Pflastertreter anrülpsen kann.¹³³

Die in *Xenia II* beschriebene aufwendige Behandlung von Verzehrbarem verschiebt das in *Xenia I* evozierte soziale Gleichgewicht zwischen Gebendem und Nehmendem in ein Abhängigkeitsverhältnis oder anders: eine zwar gerupfte, aber ungebratene Ente als Gastgeschenk bringt den Gast in die Bredouille. Um die Ente verzehren zu können, wird er den Gastgeber darum bitten müssen, seine Feuerstelle benutzen zu dürfen. Gleiches gilt für Festmähler, in denen dem Gast bereits von Menschenhand zubereitete Speisen vorgesetzt werden. Es geht immer noch edler. Philostratos' Beschreibung beinhaltet denn auch in direkter Anrede an den_ die Betrachter_in Alternativvorschläge zu jenen Lebensmitteln, die in *Xenia I* den Speiseplan bestimmen. Es muss nun nicht mehr gegessen werden, was vom Baum gefallen oder aus der Wabe gequollen ist, sondern Köstlichkeiten gesteigerter Ordnung stehen zur Wahl. Nicht mehr die aufgeplatzte Feige soll es sein, sondern Feigenmarmelade, die außerdem den in *Xenia I* noch so köstlich beschriebenen Honig als Delikatesse ablöst.

Diese kultivierte Verkomplizierung im Umgang mit Gastgeschenken und die daran

¹³⁰ Bryson, *Stilleben*, S. 26.

¹³¹ Eppich ist ein landwirtschaftlicher Sammelbegriff für Pflanzenarten wie Petersilie und Liebstöckel.

¹³² Pramnos und Thasos, beide in Griechenland gelegen, waren in der Antike beliebte Weinbaugebiete.

¹³³ Philostratos, *Xenia II* aus den *Imagines*, zitiert nach Bryson, *Stilleben*, S. 21-22.

gekoppelten, von Bryson diagnostizierten Abhängigkeitsverhältnisse könnte man mit dem Sozialtheoretiker Bernard de Mandeville allerdings auch noch anders lesen. In seiner 1714 erstmals erschienenen Schrift *Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile* bezeichnet Mandeville die Selbstliebe des Menschen als seine am stärksten ausgeprägte Charaktereigenschaft. Diese Selbstliebe, gekoppelt an einen natürlichen Selbsterhaltungstrieb, lässt den Menschen permanent danach streben, seine eigenen Bedürfnisse zu befriedigen: „Alle in Freiheit lebenden Tiere streben ausschließlich nach Befriedigung ihrer Begierden und folgen ganz naturgemäß ihren Neigungen, ohne sich darum zu kümmern, welches Gute oder Böse für andere aus ihrer Befriedigung entspringt.“¹³⁴ Der Mensch handelt – egal, was er tut – nie uneigennützig. Die Voraussetzung, dass für alles, was man tut, irgendwann etwas zurückkommt (weil es so sein muss), klingt an das Konzept der optimalen Gastfreundschaft an, allerdings mit dem Unterschied, dass der Mandeville'sche Mensch nicht unbedingt einer zwischenmenschlichen Vereinbarung folgend handelt, die sich durch unausgesprochene und selbstverständliche Großzügigkeit auszeichnet. Davon ausgehend, dass der Mensch Kraft der Dringlichkeit seiner Bedürfnisse stets nach Progression strebt, erachtet Mandeville Luxus als unerlässlichen Katalysator für die Entwicklung einer Gesellschaft: „Wenn alles Luxus sein soll [...], was nicht unbedingt dazu erforderlich ist, dem Menschen bloß als lebendem Wesen die Existenz zu ermöglichen, so gibt es überhaupt weiter nichts auf der Welt als Luxus [...]“. ¹³⁵ Anders gesagt: es kann nicht genug Güter geben, die ihre Existenzberechtigung in einer Gesellschaft haben, weil sie dazu dienen, das Leben eines Menschen angenehmer zu gestalten. Vor diesem Hintergrund erscheint der Sprung von den unbehandelten, naturgegebenen Lebensmitteln in *Xenia I* zu den kultivierten Speisen in *Xenia II* als logische Konsequenz – es konnte nicht auf ewig bei dem bescheidenen, wenn auch opulenten Mahl der ersten Bildbeschreibung bleiben, und der Herr des Landgutes aus *Xenia II* möchte nicht seinen eigenen Most, sondern den Wein der Anderen trinken.

Die Skala der Herausbildung und Kultivierung immer neuer Bedürfnisse ist nach oben hin offen. So gesehen erscheint die Nachfrage nach einem Luxusobjekt wie dem Blumenstilleben in einer Gesellschaft, in der „Überfluss etwas historisch Neues war“¹³⁶, als logische Konsequenz. Es reicht denn auch nicht mehr, in Landschaftstücken Wald- und Wiesenblumen in Szene zu setzen, sondern die prachtvollen Sujets der niederländischen Blumenstilleben

¹³⁴ Mandeville, Bernard: „Eine Untersuchung über den Ursprung der sittlichen Tugend“ In: Mandeville, Bernard: *Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile*. Frankfurt am Main 1980, S. 94. (Übersetzung nach der 3. Fassung von 1724)

¹³⁵ a.a.O., S. 154.

¹³⁶ Bryson, *Stilleben*, S. 104.

bilden die aufwendig gezüchteten Blüten aus allen möglichen Teilen der Erde ab – im Gegensatz zu Früchtestücken aus der gleichen Epoche, in denen immer wieder noch die in *Xenia I* beschriebenen, aufgeplatzten Feigen und Kastanien auftauchen¹³⁷. Die Aufzucht dieser Blumen, ihre Kultivierung und ihr Wert erhebt sie in den Stand einer Natur gesteigerter Ordnung. Sie sind un- beziehungsweise übernatürlich – ein Charakteristikum, das durch das Porträtieren dieser botanischen Schätze in kunstvoll gemalten Stilleben noch zusätzlich verstärkt wird: „Holländische Blumenbilder sind [...] nicht idyllisch, sogar anti-idyllisch, insofern als zur Darstellung gerade solche Blumen gewählt werden, die ihre Existenz höchster hortikultureller Verfeinerung verdanken. Sie sind nicht idyllisch, sondern hortikulturell: Alles ist Arbeit.“¹³⁸ Die Qualität der botanischen Luxusartikel und der hohe Stellenwert ihrer Verewigung auf Leinwand liegt im materiellen Mehraufwand, der aufgebracht werden muss, um sich an den Objekten zu erfreuen. In diesem Zusammenhang spielt nicht nur Geld, sondern auch Zeit eine Rolle, sowohl in Bezug auf die Anfertigung der Gemälde als auch in ihren Erzählungen.

2.3 Zeitlichkeit

Norbert Schneider übersetzt den aus dem Niederländischen stammenden Begriff „stilleven“ mit „regloses Modell“ beziehungsweise „unbewegte Natur“¹³⁹, was in gewisser Weise einen Widerspruch in sich darstellt. Tatsächlich sind die realen Modelle für Blumendarstellungen von rasanter Vergänglichkeit bedroht. Ihre Blüte ist jahreszeitlich reguliert und erst einmal geschnitten und geerntet, ist der beschleunigte Verfall unausweichlich. So gesehen wirken Stilleben in mehrerlei Hinsicht dem real-linearen Verlauf von Zeit entgegen. Einerseits fassen sie – allen Jahreszeiten und Witterungsbeständen trotzend – botanische Objekte in einem einzigen Arrangement zusammen. Außerdem wird den in Vasen, Körben, auf Waldstücken drapierten Blumen die Frische nie vergehen, es sei denn, Fäulnis wird in ihrer symbolischen Funktion kompositorisch bewusst gegen Hochblüte gesetzt, wie es beispielsweise in Caravaggios berühmtem *Früchtekorb* aus den 1590er¹⁴⁰ Jahren der Fall ist. Blumenstilleben

¹³⁷ So zum Beispiel in Alexander Adriaenssens *Stilleben mit Früchten und Vögeln* von 1647, Jan Davidsz. de Heems *Früchtestilleben mit Silberbecher* von 1648 und in Cornelis de Heems *Früchtestilleben mit Gläsern* von 1670.

¹³⁸ Bryson, *Stilleben*, S. 113.

¹³⁹ Schneider, *Stilleben*, S. 7.

¹⁴⁰ Eine genaue Jahreszahl für die Entstehung des Gemäldes ist nicht bekannt, in der einschlägigen Literatur wird zumeist der Zeitraum zwischen 1593 und 1596 veranschlagt; vgl. z. B. Schneider, *Stilleben*, S. 121 und

bündeln Zeitspannen, indem sie sie einfrieren und damit ganzjährig visuell für den Genuss an Objekten sorgen, die weder jederzeit zur Verfügung stehen, noch wie selbstverständlich in jedes Menschen Privatgarten wachsen. Für die Maler_innen von Blumenstilleben bedeuten die zeitlichen Gesetzmäßigkeiten ihrer Modelle des Öfteren längere Wartezeiten. Entweder gestaltete der_die Maler_in ein Blumenbukett nach zuvor gefertigten Naturstudien der einzelnen Blüten. Oder der_die Auftraggeber_in musste sich – wenn das Malen nach der tatsächlichen, physischen Natur ein Musskriterium darstellte – in Geduld üben, bis es der Blume beliebte, zu erblühen. So schrieb Jan van Huysum 1642 an einen Auftraggeber, dass er das bestellte Bild erst im folgenden Jahr wird abliefern können, weil es bis dahin unmöglich sein wird, die gewünschte gelbe Rose en nature zum Zwecke der Anfertigung einer Naturstudie zu Gesicht zu bekommen.¹⁴¹

Blumenstilleben kleiden Zeit in ein äußerst beständiges und luxuriöses Gewand, gleichzeitig schreibt sich in die Gemälde auch ohne die Darstellung von Totenschädeln oder Sanduhren stets der Vanitas-Gedanke und damit eine ambivalente Lesart ein.¹⁴² Einerseits schleifen niederländische Blumenstücke des 17. Jahrhunderts die christlich geprägte Symbolik früherer Zeiten mit und überführen sie in eine säkularisierte Rezeption, die nach wie vor immer wieder durch die Darstellung bestimmter Blumen, Insekten und Kleinstsäugetiere auf beispielsweise Vergänglichkeit irdischen Besitzes und Lebens und die Option auf Erlösung der Betrachter_innen verweist. Andererseits emanzipiert sich die Bedeutung des Blumenstücks zunehmend von der religiös motivierten Erzählung und versetzt die Zeitlichkeit der gemalten Objekte in einem Moment des Stillstands in die Ewigkeit, die wiederum wohlständiger Ausdruck der Freude an den schönen Dingen des Lebens repräsentiert. Die Verschiebung in der zeitgenössischen Lesart des niederländischen Blumenstücks aus dem 17. Jahrhundert schlägt sich über den Inhalt ganz deutlich in der Form nieder. Eine religiös geprägte Weltordnung, in der jedes Objekt seinen definierten Platz hat und für etwas ganz Bestimmtes steht, weicht einer naturwissenschaftlich interessierten und fortschrittsorientierten Gesellschaft, in der die durch materielle Güter befeuerte Lebensfreude schon einmal unverblümt ausgedrückt werden darf: „Der Wohlstandsgedanke geht davon aus, dass Aufwand nicht eine Frage der Moral, sondern vielmehr des Stils ist.“¹⁴³ Und irgendwann auf

Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, S. 82.

¹⁴¹ vgl. Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, S. 111.

¹⁴² vgl. dazu Grimm, Claus: „Botanische Blumenstücke und zoologische Raritäten“ In: ders.: *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister. Die italienischen, spanischen und französischen Meister*. Stuttgart 2001, S. 78-80.

¹⁴³ Bryson, *Stilleben*, S. 105.

dem Weg von der Moral zum Stil kracht das Wirtschaftssystem zusammen.

2.4 Non/Narration: Horror Vacui, Tulpomanie und umstürzende Vasen

1606 fertigt Jan Brueghel der Ältere – wegen seiner berühmten Blumenstilleben auch „Blumenbrueghel“ genannt – für den passionierten Kunstsammler und Kardinal Federico Borromeo¹⁴⁴ ein Gemälde. Zu sehen ist eine kleine bauchige Vase, aus der ein aus 102 unterschiedlichen Blumenarten¹⁴⁵ bestehender Strauß emporsprengt. Statisch gesehen trotz das Arrangement sowohl den Gesetzmäßigkeiten realer als auch „kompositorischer Gravitation“¹⁴⁶. Die im Verhältnis zum Strauß in ihren Proportionen so unglaublich ausgefallene Vase erinnert an eine viel zu vollgestopfte Schachtel, deren Inhalt dem Druck nicht mehr standhalten kann. Schwer vorstellbar, dass sich so viel Materie in einem so kleinen Gefäß versteckt. Umso verständlicher, dass sich die Materie mit der Freisetzung großzügig vertikal breit macht – das Gemälde von Brueghel ist ein Hochformat. Es versprengt die auf ihm abgebildeten Formen in einer „radialen Komposition“¹⁴⁷ über die gesamte Fläche, nur am unteren Bildrand bleibt ein wenig Raum, um dort Muschelwerk, abgefallene Blüten, einen Schmetterling, eine Brosche und ein paar Goldmünzen zu platzieren. Diese flächendeckende Dispersion von Material – die Angst vor dem Horror Vacui – weist das Gemälde des Blumenbrueghel laut Klaus Ertz eindeutig der flämischen Malerei zu. Flämische Blumenstücke gehören zu den luxuriösesten des Genres, deren Merkmale Ertz wie folgt zusammenfasst: „[...] unüberschnittene Formen, die den wissenschaftlichen Beobachtungsdrang an keiner Stelle einschränken, volles Licht von vorn, das verschattete Zonen innerhalb der Blüte nicht zulässt, harmonische, in allen Teilen gleichwertige Ausbalancierung in der Massen-, Form-, Farb- und Lichtverteilung.“¹⁴⁸ Luxus bedeutet hier also auch die Angst vor leeren Flächen. Dabei erzeugt Brueghel in der Art, wie er seinen Blumenstrauß anlegt, denn eher einen „Teppich“¹⁴⁹ als eine raumgreifende Komposition. Die dargestellten Blüten

¹⁴⁴ Borromeo war außerdem der glückliche Besitzer von Caravaggios *Früchtekorb*.

¹⁴⁵ vgl. Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, S. 84.

¹⁴⁶ Schneider, *Stilleben*, S. 138.

¹⁴⁷ „Von einem – [...] nicht sehr betonten – Zentrum aus strahlen die Stiele mit den Blüten nach allen Richtungen und ergeben so diesen Eindruck von Dichte, Geschlossenheit und Harmonie.“ Pieper, Paul: „Das Blumenbukett“ In: Langemeyer und Peters (Hrsg.): *Stilleben in Europa*, S. 322. Ein weiteres Beispiel für ein Blumenstilleben, dessen Bildaufbau eine radiale Komposition aufweist, ist Ambrosius Bosschaerts *Blumenvase in einer Fensternische* (um 1620).

¹⁴⁸ Ertz, Klaus: „Blumenstilleben“ In: Christa Nitze-Ertz/Ute Kleinmann/Stephan Brakensiek: *Das flämische Stilleben 1550 – 1680*. Lingen 2002, S. 280.

¹⁴⁹ Schneider, *Stilleben*, S. 138.

überschneiden sich kaum, sondern türmen sich in geordneter Kulmination übereinander, zum oberen Bildrand hin werden die Blüten immer größer. Das kinematographisch Signifikante in Brueghels Gemälde liegt aber vor allem im Synchronisieren unterschiedlicher Zeitspannen: Blumen, die unterschiedliche Blütezeiten aufweisen, welche sich zumindest über drei Jahreszeiten erstrecken dürften, werden in vollem Flor abgebildet und zu einer Momentaufnahme destilliert, und das bedeutet für die Organisation des Bildraumes durch Zeit: montiert.

Diese in eine spezifische zeitliche Ordnung gebrachte Ausdehnung der Objekte ist repräsentativ, als vom Maler annähernd jeder einzelnen der 102 Blüten ein unverstellter Platz zugewiesen wird, dient das Gemälde neben seiner Bestimmung als Augenschmaus denn auch als botanisches Musterbuch.¹⁵⁰ Naturwissenschaftlicher Nutzen kreuzt sich hier mit luxuriösem Porträt noch in der Fläche. Dies gilt nicht nur für Brueghels Blumenstrauß, sondern auch für andere Exemplare des Genres. Erst einmal freigeräumt von der Funktion als Artenkatalog, operiert das Blumenstillleben zunehmend raumgreifender und wilder im Arrangement der abgebildeten Formen.

Diese Lockerung kompositorischer Systematik trifft sich historisch mit einem ökonomischen Einschnitt der besonderen Art. Zu Zeiten der „Tulpomanie“ mutiert die Tulpenzwiebel zur tickenden Zeitbombe und leitet in den Niederlanden der 1630er Jahre als Spekulationsobjekt einen der ersten veritablen Wirtschaftscrashes der europäischen Geschichte ein. Tulpenzwiebeln als Schachtelteufel, die in unaufgeblühtem Zustand von Käufern in der Hoffnung gehandelt werden, dass sich eine Blüte mit möglichst ungewöhnlicher Flammung aus dem verschlossenen, natürlichen Behältnis schälen möge. Ein Missverhältnis aus Nachfrage und Angebot und die Veranschlagung unmöglicher Preise zwingt schließlich die Regierung zum Einschreiten, um der Blumenverrücktheit Einhalt zu gebieten. Vor dem endgültigen Zusammensturz bekleiden Blumenstillleben nicht mehr die Funktion von botanischen Katalogen, sondern fungieren als Aktienpapier beziehungsweise als virtueller Platzhalter für das reale physische Objekt. Wie das Porträt der potentiellen Braut eines Herrschers der Renaissance, soll das Blumenstillleben einerseits dem Besitzer der Zwiebel eine Vorausschau bieten auf das, was er bekommt, andererseits ist das Gemälde dazu da, dem Blumenfreund die Wartezeit bis zur Blüte seines Schatzes zu versüßen: „Sie [Blumenstillleben] hatten vorrangig

¹⁵⁰ „Diese frühen Buketts vermeiden es, eine Blüte zu wiederholen; es sind gleichsam botanische Tafeln, die dem Bedürfnis der Epoche nach systematischer Erfassung entgegenkommen [...].“ Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, S. 97.

eine den wirtschaftlichen Vorgang warenästhetisch unterstützende Funktion; ihre Schönheit wurde also nicht bloß mit interesselosem Wohlgefallen betrachtet, sondern immer auch unter dem Aspekt ihres Handelswertes.“¹⁵¹

Mit dem Zusammenbruch der niederländischen Ökonomie bricht gleichzeitig der Markt für florale Stilleben ein. Erst zur Mitte des 17. Jahrhunderts erwacht das Interesse an Blumenstücken erneut. In Bezug auf die Ästhetik hat die Zwiebel als Bombe Spuren hinterlassen. Die kompositorische Aufgeräumtheit und systematische Erfassung einzelner Blumen in Exponaten des frühen 17. Jahrhunderts weicht viel großzügiger in den Raum greifenden Sujet. In Rachel Ruyschs *Blumenstück mit Orangen* von 1708 drängen sich einzelne Blüten vor andere, die Objekte stapeln sich nicht wie bei Brueghel fein säuberlich nach oben, sondern biegen sich in unterschiedlichen Stadien der Blüte und ungleichmäßig von Licht bestrahlt in alle möglichen Richtungen. Hier rückt also die Ungleichzeitigkeit, die Brueghel mit seinem Gemälde von 1606 noch bewusst vermieden hat, als Momentaufnahme in den Vordergrund der Bildkomposition.

Dezidiert thematisiert wird die Zäsur, die die Tulpomanie mit börseneinbrechendem Ausgang in der niederländischen Ökonomie verursacht hat, in einem Gemälde von Abraham Mignon mit dem Titel *Blumenstilleben mit Katze und Mausefalle*¹⁵². Zu sehen ist eine nicht allzu hohe bauchige Metallvase, aus der unter anderem Pfingstrosen, eine Nelke, Tulpen, eine Schwertlilie und geknickte Ährenzweige hervorquellen. Links von der Vase befindet sich eine umgeworfene Mausefalle, die von einer fauchenden Katze in Beschlag genommen wird. Die Neugier der Katze hat möglicherweise dazu geführt, dass die Blumenvase durch Bewegung ins Wanken geriet und nun nach rechts Richtung Bildrand kippt. Wasser aus der Vase strömt bereits über die Steinplatte, auf der das Blumenarrangement platziert ist. Die Kippbewegung der Vase wird mit Sicherheit durch den Umstand begünstigt, dass die schweren und großen Blüten des Bouquets (Tulpen, Pfingstrose) im rechten Teil des Ensembles drapiert wurden. Die so in Mignons Gemälde thematisierte und zur Darstellung gebrachte „Labilität des schönen Scheins durch umstürzende Vasen“¹⁵³ vollzieht einen zeitlichen Prozess nach, der in der Geschichte der Niederlande geeignet war, das Wirtschaftssystem kurzzeitig aus den Angeln zu heben. Anders als Brueghels Blumentopf für den Kardinal Borromeo, der eine Welt

¹⁵¹ Schneider, *Stilleben*, S. 141.

¹⁵² Das Gemälde ist undatiert, Sybille Ebert-Schifferer veranschlagt die Entstehungszeit zwischen 1670 und 1675; vgl. Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, S. 107.

¹⁵³ a.a.O., S. 110.

von Besitzenden repräsentiert, in der sich die physisch realen Schätze eines kleinen Kreises von übermäßig Wohlhabenden noch in geordneter Sicherheit wiegen konnten, vermittelt Mignons Blumenstillleben mit Katze eine Zeitlichkeit, die den markanten Einschnitt in die ökonomische Ordnung bildlich werden lässt. Hier ist die Stimmung gekippt, allerdings hält sich der Umschwung wortwörtlich doch noch in Grenzen: Mignons Blumenstrauß drückt zwar Instabilität aus, doch selbst in der Kippbewegung wird die Umrisslinie des rechten Teils des Straußes noch immer vom rechten Bildrand so eingefasst, dass keine der Blüten angeschnitten werden muss. Erschütterung der Ordnung ja, aber immer noch im Rahmen.¹⁵⁴

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Generierung des Bedürfnisses nach explosiven Formen in der niederländischen Blumenmalerei des 17. Jahrhunderts eine Gesellschaft voraussetzt, die aufgrund günstiger wirtschaftlicher und politischer Verhältnisse im Wohlstand lebt. Es braucht infolgedessen Ventile, diesen Wohlstand als integralen Bestandteil des Lebens zu verarbeiten: „Für die steigende Kapitalflut fanden die Niederlande zunächst nur eine Schleuse: den häuslichen Raum.“¹⁵⁵ Demnach findet über das im trauten Heim platzierte Porträt des noch recht frischen Reichtums auch eine durch die soziale Stellung des_der Einzelnen determinierte Intimisierung statt. Besonders exquisite Stillleben wie zum Beispiel die Blumenstücke von Jan Brueghel dem Älteren waren nicht dafür gedacht, sie einem möglichst großen Publikumskreis zugänglich zu machen.

Auch sind die dispositiven Betrachtungsweisen der zeitgenössischen Bewunder_innen der Blumenstillleben noch nicht geeignet, die Begeisterung für die Verschwendung so weit zu treiben, dass sie sich vollständig von den Überresten religiös motivierter Codes und der damit stark zur vereinfachenden Systematisierung neigenden Weltsicht lösen. Die Abstraktion und das Sprengen vorgegebener Formate werden im niederländischen Blumenstillleben sowohl inhaltlich als auch formal vorangebracht, aber noch nicht über sich hinausweisend vollzogen.

Erst später, wenn das Spektakel der Explosion auf der Kinoleinwand ausbrechen wird, wird die Ausschweifung der Form ihr losgelöstes Potential in alle Richtungen entfalten können. Bis

¹⁵⁴ Norman Bryson erklärt sich den bis in die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts reichenden Mangel an diskursiver Auseinandersetzung mit dem Stillleben mit dem Umstand, dass es „vielleicht [...] die Gattung [ist], die am weitesten vom Erzählerischen entfernt und damit am schwierigsten für den kritischen Diskurs erreichbar ist.“ Bryson, *Stilleben*, S. 10. Brysons exzellente Studie über das Stillleben als *Das Übersehene in der Malerei* ist erstmals 1990 erschienen und hat ohne Zweifel zu einer vertiefenden Auseinandersetzung mit dem Genre beigetragen.

¹⁵⁵ a.a.O., S. 111.

es soweit ist, begeben sich die Menschen aber noch in die Welt der Laterna Magica, um auf dem Weg zum Kino das aufgeklärte Fürchten zu lernen.

3. Kapitel: Laterna Diabolica – Überraschende Mechanismen aus der Schachtel

Jumpin' Jack Flash, it's a Gas! Gas! Gas!
(Rolling Stones, "Jumpin' Jack Flash")

Im 17. Jahrhundert tauchen mit der Laterna Magica Bilder auf, die der Unterhaltung dienen und als pädagogisches Anschauungsmittel genutzt werden. Motive, zu Vergnügungszwecken von der Laterne auf Projektionsflächen unterschiedlicher Substanz geworfen, entspringen häufig den dunklen Seiten der Vorstellungskraft, und sorgen für – im Laufe der Zeit immer raffinierter kalkulierte – Verwirrung beim Publikum: "The projected image was new to most of the spectators and was a reason for bewilderment. The shadowy projections on the wall resembled dreams, visions or apparitions summoned up by a necromancer, and the devil was widely regarded as the master of such delusions."¹⁵⁶ Der Teufel repräsentiert als unberechenbare Macht einerseits den überraschenden Mechanismus der Maschine, gleichzeitig tritt er als dessen Verkörperung vor die Linse. Er ist nicht allein Motiv. In zeitgenössischen Abbildungen fungiert er als Sinnbild für den unreinen Zauber der Laterna Magica. "The effect of strange apparitions was [...] enhanced by the depicted subject; the prominent theme which leaps to the eye in the monstrous, and monsters, demons and devils were [...] highlights of the show[s]."¹⁵⁷ Lange bevor Christiaan Huygens¹⁵⁸ Mitte des 17. Jahrhunderts Hans Holbeins *Totentanz*-Skelette animiert¹⁵⁹, taucht bereits der Teufel als Repräsentant der Laterna Magica auf. Auf einer Federskizze in Giovanni da Fontanas *Bellicorum instrumentorum liber*¹⁶⁰ – um 1420 erschienen – ist eine Frau zu sehen, die eine

¹⁵⁶ Vermeir, Koen: "The magic of the lantern (1660 – 1700): on analogical demonstration and the visualization of the invisible" In: *The British Journal for the History of Science*, Vol. 38/2 (June 2005), S. 132.

¹⁵⁷ ebd.

¹⁵⁸ Der niederländische Naturwissenschaftler Christiaan Huygens gilt als einer der wichtigsten Perfektionierer der Laterna Magica. Lange Zeit wurde dieses Amt in erster Linie Athanasius Kircher zugesprochen; Koen Vermeir vertritt die Position, dass es unmöglich und eigentlich sinnlos ist, einen einzigen Erfinder der Laterna Magica zu bestimmen: "[...] I would argue that it is somewhat anachronistic to pinpoint a 'true' inventor or instrument. From a present-day standpoint, 'hybrids' were created, combinations of camerae obscurae, lanterns, magic lanterns, solar microscopes, projection microscopes, projection mirrors and projection clocks; and making distinctions was not so easy [...]." a.a.O., S. 128 (Fußnote 4). Der dänische Mathematiker Thomas Walgenstein gilt ebenso als einer der Väter der Laterna Magica; vgl. Laurent Mannoni/Donata Pesenti Campagnoni/David Robinson (Ed.): *Light and Movement. Incunabula of the Motion Picture 1420 – 1896*. Gemona 1995, S. 62.

¹⁵⁹ vgl. a.a.O., S. 54.

¹⁶⁰ Das *Bellicorum instrumentorum liber cum figuris delineatis et ficticiis literis* gilt als eines der ersten umfassenderen Werke zur Technikgeschichte Europas. Es beinhaltet zahlreiche Abbildungen von technischem Gerät, das sowohl für kriegerische als auch festliche Zwecke eingesetzt wird, darunter "fountains and pumps, magic lanterns, machines for lifting and transporting heavy weights, clocks, defensive and offensive devices to protect forts and castles, battering rams, incendiary and other kinds of weapons, alchemical furnaces,

Laterne hält, in deren Innerem sich eine Figur befindet. Rechts von der Frau wird in Vergrößerung dargestellt, was in der Laterne¹⁶¹ haust: ein weiblicher Dämon mit Teufelshörnern und Flügeln, der einen gewaltigen Speer in Händen hält. Die Bildunterschrift lautet: „Apparentia nocturna ad terrorem videntium“¹⁶². Terror für die Betrachter_innen. Auf einer Abbildung in Willem Jacob 's Gravesandes *Physices elementa mathematica*¹⁶³ (1720/21) werden die technischen Modifikationen der Laterna Magica durch Jan van Musschenbroek ebenfalls anhand einer projizierten Teufelsfigur illustriert, die – eingefasst vom Strahl eines hellen Scheinwerferkegels – fies von der Wand Richtung Projektor grinst.

Bevor der berühmte Showmann Gaspard-Étienne Robertson in Paris die makabren Puppen tanzen lässt, beschauert Paul Philidor in der Rue de Richelieu das Publikum mit seinen Phantasmagorien. 1793 besteht eine Attraktion seiner Vorführungen in den projizierten Bildnissen der noch lebenden und von nur einem Teil der französischen Bevölkerung verehrten Revolutionäre Marat, Danton und Robespierre – Philidor zeigt sie in Teufelsgestalt mit Krallen, Hörnern und Schwanz.¹⁶⁴

Anhand der Figur des Teufels, die mit der Laterna Magica über die Jahrhunderte hinweg verbunden ist, lassen sich die diversen Indienstnahmen der Maschine ablesen. Dass der Teufel, der Fontanas Zauberlaterne entspringt, deutlich weibliche Züge trägt, nimmt angesichts der im 15. Jahrhundert noch weit verbreiteten christlichen Glaubenslehre als Weltanschauung nicht weiter Wunder. Mit zunehmender Säkularisierung bildet sich ein reflektiertes Bewusstsein für die Bilder aus der Maschine und dafür, wie sie im Zusammenspiel aus technischen Voraussetzungen, Wahrnehmungen und Lesarten zustande kommen.¹⁶⁵ Athanasius Kircher weist in seiner *Ars Magna* (1646) darauf hin, wie wichtig es

magic lanterns, measuring instruments, a mechanical devil and witch, towers, locks, keys, and scaling ladder [...].“ Long, Pamela O.: “Power, Patronage, and the Authorship of *Ars*. From Mechanical Know-how to Mechanical Knowledge in the Last Scribal Age“ In: *Isis*, Vol. 80/1 (March 1997), S. 13.

¹⁶¹ Donata Pesenti Campagnoni betont, dass in Fontanas Abbildung das optische System der Laterne nicht repräsentiert wird; vgl. Mannoni/Pesenti Campagnoni/Robinson (Ed.), *Light and Movement*, S. 44. Eine Repräsentation des Vorgangs der Projektion gibt es allerdings in Form der vergrößerten Teufelsgestalt: “On the (apparently translucent) wall of the lantern is painted a diabolical figure, which is also seen projected outside the lantern, in large dimensions and well-defined detail.“ ebd.

¹⁶² ““A nocturnal apparition for terrifying spectators”“, so die Übersetzung; ebd.

¹⁶³ Der vollständige Titel des Buches lautet *Physices elementa mathematica experimentis confirmata, sive introductio ad philosophiam Newtonianam*.

¹⁶⁴ Im gleichen Jahr verlässt Philidor schlagartig Frankreich und lässt sich in London nieder; Helen Weston ist überzeugt davon, dass Philidor aufgrund seiner Majestätsbeleidigung das Land verlassen muss, um sein Leben zu schützen; vgl. Weston, Helen: “The Politics of Visibility in Revolutionary France: Projecting on the Streets“ In: Kromm, Jane und Susan Benforado Bakewell (Ed.): *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*. Oxford/New York 2010, S. 24.

¹⁶⁵ vgl. dazu Musser, Charles: *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York u. a. 1990, S. 17ff.

ist, dem Publikum den Mechanismus der Laterna Magica zu erklären, um das Projizieren als Kunst begreifen zu können, denn was Kunst ist, ist nicht Magie¹⁶⁶ – obwohl die Kunst in ihrer Wirkung nach wie vor magisch sein kann.¹⁶⁷ Diese Logik soll sich im Laufe der Zeit in Hinblick auf die Rezeptionshaltung des Publikums immer stärker durchsetzen. Auch Paul Philidor stellt sich als Projektionskünstler klar in den Dienst einer aufklärerischen Unterhaltung, die aber nicht wie die educated fireworks auf sauberes Edutainment setzt, sondern über ein aristotelisches Jammern und Schaudern die Erkenntnis über das Mediale auf das Publikum überspringen lässt. So spricht Philidor:

'I will not show you ghosts, for there are no such things, but I will produce before you enactments and images, which are imagined to be ghosts, in the dreams of the imagination or in the falsehoods of charlatans. [...] I do not wish to deceive you; but I will astonish you. It is not up to me to create illusions; I prefer to serve education.'¹⁶⁸

Weder Gott noch Teufel sind in der Phantasmagorie am Werk – zwischen ihnen liegt eine auf rationalen Erkenntnissen aufgebaute Weltanschauung, die großes Vergnügen beschert.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts, als Musschenbroek seine Laterna Magica mit drei statt der zwei üblichen Linsen, einem helleren Licht und einem Lichtstärkeregulator ausstattet¹⁶⁹, ist die Weltoffenheit soweit gediehen und das Wissen der Menschen über die Maschinen derart ausgereift, dass das Changieren zwischen Glauben und Wissen eine kontrolliert gelassene Spannung beim Rezipieren wunderlicher Bilder erlaubt. Es ist bezeichnend, dass die Abbildung der Teufelsprojektion in 's Gravesandes *Physices elementa mathematica* im unteren Teil des Bildabschnitts ergänzt wird durch einen Querschnitt von Musschenbroeks Laterna Magica, in dem die technischen Neuerungen erklärt werden. Für die Projektionisten stellt sich – ganz mit Kircher gesprochen – die Herausforderung, so kunstvoll mit den Mechanismen der Maschine und dem Wissen, der Wahrnehmung und Erwartungshaltung des Publikums umzugehen, dass Klarheit und Vernebelung miteinander ein permanentes Wechselspiel vollziehen.

¹⁶⁶ vgl. Musser, *The Emergence of Cinema*, S. 17.

¹⁶⁷ Charles Musser hält allerdings fest, dass diese Aufgeklärtheit nicht flächendeckend angenommen werden darf und spielt dabei auf Medien – im Sinne von menschlichen Korrespondent_innen, die sich mit dem Jenseits unterhalten – im 19. Jahrhundert an, die projizierte Bilder nutzen, um jene, die daran glauben wollen, in die illusionistische Irre zu führen; vgl. a.a.O., S. 19.

¹⁶⁸ Weston, "The Politics of Visibility in Revolutionary France", S. 24.

¹⁶⁹ vgl. Rossell, Deac: "The Magic Lantern"

http://goldsmiths.academia.edu/DeacRossell/Papers/308896/The_Magic_Lantern, Zugriff am 18. Juli 2012.

3.1 Phantasmagorie – Klarsicht auf Vernebelung und Unkörperlichkeit

Als Philidor Frankreich hinter sich lassen muss, beerbt ihn der Multimediaspezialist Gaspard-Étienne Robertson. In seinen mit technischen und atmosphärischen Finessen ausgestatteten Shows springen teuflische Gestalten aus der Projektionsmaschine und schweben im Raum umher, vernebeln „weiche Displays“ (Gunnar Schmidt) die Sinne des Publikums, und der Donner aus der Konsole erschüttert das Gehör. In Robertsons Spektakeln bleibt wenig übrig von der gereinigten Explosion, die im bürgerlichen Milieu der britischen well educated people praktiziert wird: “[...] the art of scientific demonstration had already become entangled in the boastful exhibition of skill, turning sober experiments into a blazing drama of sparks, stinks, and bangs.”¹⁷⁰ Das Publikum Robertsons rezipiert nach zauberhaften Prinzipien; es weiß um die Apparate, die die gespenstischen Bilder und Geräusche erzeugen, und fürchtet sich deswegen nicht zurückhaltend, sondern schrecklich. Die Zuschauer_innen erwartet im von Robertson bespielten Convent de Capucines ab 1799 eine Revue voller Überraschungen, die unter Zuhilfenahme vermeintlich jenseitiger Mächte inszeniert werden. Allerhand Maßnahmen werden ergriffen, um dem Publikum eine schauerhafte Welt zu eröffnen, die zwischen Dies- und Jenseits die Grenzen auflöst. Das Publikum betritt einen düsteren Raum, dessen Wände mit nur spärlich von Licht beschienenen Figuren verziert sind; Robertson tritt zu Beginn vor die Zuschauer_innen, um – ganz wie sein Vorbild Philidor – einführende Worte zu sprechen. Nach seinem Abtritt erlischt die schummrige Beleuchtung, das Publikum befindet sich die nächsten eineinhalb Stunden – Feature-Film Länge – in Dunkelheit und um den Effekt des Ausgeliefertseins zu verstärken, werden die Türen verschlossen.¹⁷¹ Es folgen Geräusche von Regen und Donner, Begräbnisläuten leitet die nächsten Schockmomente ein: Phantome erheben sich aus Gräbern, begleitet von den Klängen einer Glasharmonika¹⁷², die nicht allein zur musikalischen Untermalung dient. Sie übertüncht außerdem die Geräusche, die Robertson – versteckt hinter einer beschichteten Projektionsleinwand – erzeugt.¹⁷³

Laut Barbara Maria Stafford fällt diese gespenstische Stimmung, die ein staunendes Publikum im Convent de Capucines heimsucht, im Paris um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert auf gesellschaftlich geebneten Boden. Den Menschen sitzen die Nachwirkungen des

¹⁷⁰ Stafford, Barbara Maria: “Revealing Technologies/Magical Domains“ In: dies. und Frances Terpak (Hrsg.): *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on Screen*. Los Angeles 2001, S. 85.

¹⁷¹ vgl. Barber, Theodore X.: “Phantasmagorical Wonders: The Magic Lantern Ghost Show in Nineteenth-Century America“ In: *Film History*, Vol. 3 (1989), S. 74.

¹⁷² vgl. Stafford, “Revealing Technologies / Magical Domains“, S. 89.

¹⁷³ vgl. Barber, “Phantasmagorical Wonders“, S. 74.

Terrorregimes eines Robespierre noch in den Knochen.¹⁷⁴ Der Schrecken wird aus der Realität ausgelagert an Orte, die gedacht sind, den politischen Alltag für eine Zeit lang außer Acht zu lassen. Die Inszenierung von Robertsons medialem Totentanz entspricht in ihrer Verspieltheit dem kandierte Lebensstil, den die Merveilleuxes und Incroyables von Paris pflegen. Die Dekadenz der Nachrevolutionsdandys entfaltet eine provokative Mehrdeutigkeit, die funktioniert wie reaktionäre Travestie:

Powdered, musk-scented, and beribboned fops (muscadins) subversively aped the extravagant redingotes and breeches (culottes) of the exiled nobility, attempting to wipe out with frivolity the hated memory of the Terror's purgative sansculottes. Merveilleuxes, diaphanous in their muslin and gauze draperies, and incroyables, sibilantly lisping dandies, were the boon companions of this tribe of guilded youth. They coiffed themselves symbolically à la victime, necks and tousled locks lolling on their shoulders over impossibly high collars, and whitened their hands with almond oil.¹⁷⁵

Das Spiel der Gecken besteht nicht nur in der Reinszenierung eines monarchischen Gestus und der Zurschaustellung überschäumender Lebensfreude, es bildet darin janusköpfig auch das Bewusstsein für die Schrecken der vergangenen Jahre ab. Die campig-bourgeoise Attitüde der Berufsjugendlichen schleift den Vanitasgedanken – wie das Blumenstillleben – mit sich: “The [...] bizarre fashion statements – combating the supposedly progressive with retrograde appearances – dissolved the atrocious reality of the Terror's institutions in an orgy of make-believe, theatricality, and conspicuous consumption.”¹⁷⁶

Am Glaubenmachen und der Theatralität ist Laterna Magica-Künstlern wie Robertson gelegen. Im Convent werden durchlässige Schichten zwischen Publikum und Projektionsapparat installiert, um die Wirkung des Aufeinandertreffens von Zuschauer_innen und Gespenstern zu verstärken. Die Dämonen und Wiederauferstehenden, die Robertson mittels Fantascopes¹⁷⁷ bedrohlich größer werdend auf die Menschen im Theater loslässt, projiziert er direkt in den Raum. Auf gespannten Leintüchern tauchen die Figuren auf und schweben über die Köpfe der Zuschauer_innen hinweg. Um den Schrecken, den die diffusen Protagonist_innen von Robertsons Show verbreiten, noch spektakulärer zu gestalten und gleichzeitig ihrer Flüchtigkeit mehr Raum zu geben, wirft Robertson die Bilder nicht nur auf Leinwände. Er lässt sie in aufsteigendem Rauch auftauchen, über den Gunnar Schmidt

¹⁷⁴ vgl. Weston, “The Politics of Visibility in Revolutionary France“, S. 25.

¹⁷⁵ vgl. Stafford, “Revealing Technologies / Magical Domains“, S. 86.

¹⁷⁶ ebd.

¹⁷⁷ Robertson entwickelt eine Laterna Magica auf vier Rädern, die auf hinter der Leinwand festgenagelten Schienen vor- und zurückgeschoben werden kann und dementsprechend die projizierten Bilder vergrößert und verkleinert. Für eine detaillierte Beschreibung der technischen Ausstattung von Robertsons Fantascopes vgl. Mannoni, Laurent: “The phantasmagoria“ In: *Film History*, Vol. 8/No. 4 (1996), S. 400 ff.

schreibt: „Die abstoßende Sinnlichkeit des Rauchs hat ihn nicht zuletzt zu einem Vehikel für Höllenvorstellungen gemacht.“¹⁷⁸ Auch Koen Vermeir sieht im Rauch den idealen Nährboden, um teuflische Gestalten bildlich werden zu lassen. Vermeir nimmt Bezug auf den Jesuiten Martin Anton Delrio, der in seinen Schriften noch Ende des 16. Jahrhunderts nachdrücklich vor Hexen und Magien jeglicher Couleur warnt. Laut Delrio sind Figuren wie der Teufel unkörperlich¹⁷⁹ und fähig, ihre Gestalt aus verschiedensten Elementen zu formen: “[...] demons are able to form a body out of the elements, using water and earth particles, out of clouds, vapours and exhalations; and they can provide this mixture with more intense colours and distinct form.”¹⁸⁰ So schreibt Delrio über die Körper der Dämonen: “[...] these bodies have no back: it’s an imposture & deceit.”¹⁸¹ Die Dämonen, die Delrio verteuflert, sind Wirbellose, die in den Laterna Magica-Vorführungen Robertsons Raum und Publikum aufmischen. Robertson inszeniert die Unbegreiflichkeit der Körper nicht nur mit der Projektionsmaschine, sondern auch über die Projektionsfläche. Wie die beschichtete Leinwand, hinter der der Maschinist bei der Arbeit unsichtbar bleibt, verschleiert der Rauch für den Moment das Technische und zaubert die Gestalten des Jenseits hervor. Im Gegensatz zur Leinwand, die als Festkörper feste Körper ausbildet, korrespondiert die permanente Transformation des Rauchs als Nichtkörper mit dem ephemeren Charakter des Feuerwerks am Nachthimmel, das sich von Augenblick zu Augenblick wandelt, nie still steht, bis es wieder verschwindet.

Die Phantasmagorie als ein Medium des Inbewegungsetzens bedient sich unterschiedlicher Mechanismen, die nach virtuoser Bedienung verlangen, um die Sensation perfekt wirken zu lassen. Schmidt nennt diesbezüglich das plötzliche Auftauchen von Objekten, die Überlagerung von Bildern, mit denen einzelne Körperteile projizierter Figuren animiert werden, sowie das Heran- und Wegrollen des Projektors, wodurch die Bilder kleiner und größer erscheinen.¹⁸² Der aufregendste Effekt der Phantasmagorie ist laut Schmidt aber die permanente Bewegung des Objekts durch seine Projektion in den Rauch.¹⁸³ Er „wird [...] als Repräsentant der Auslöschung funktionalisiert und zugleich als Ort der Bilder inszeniert.“¹⁸⁴ Der Rauch wird in der Phantasmagorie Bedingung, um den Kreaturen zur Erscheinung zu

¹⁷⁸ Schmidt, Gunnar: *Weiche Displays. Projektionen auf Rauch, Wolken und Nebel*. Berlin 2011, S. 7.

¹⁷⁹ Vermeir, “The magic of the lantern (1660 – 1700)“, S. 133.

¹⁸⁰ Vermeir in Anlehnung an Delrio; ebd.

¹⁸¹ Delrio in seiner Schrift *Disquisitionum Magicarum*, zitiert nach ebd.

¹⁸² vgl. Schmidt, *Weiche Displays*, S. 21.

¹⁸³ ebd.

¹⁸⁴ a.a.O., S. 9.

verhelfen:

Die klar vor dem Bewußtsein stehende Bedeutung veranschaulicht [das Bildliche] in der Gestalt einer verwandten Äußerlichkeit, so dass dadurch keine erst zu entziffernden Aufgaben entstehen, sondern eine Bildlichkeit, durch welche die vorgestellte Bedeutung in vollkommener Helligkeit hindurchscheint und sich sogleich als das kundgibt, was sie ist.¹⁸⁵

Der Rauch, der eigentlich ein großer Verschleierer ist, formt den Gestalten aus der Projektionsschachtel ihr durchscheinendes Fleisch; er erhellt sie.¹⁸⁶ Ihn der Explosion abziehen, wie es die höflichen Rekreationisten zu tun pflegen, ist in den Vorführungen von Philidor und Robertson keine Option. In der Phantasmagorie ergibt sich aus dem Zusammentreffen des springteuflischen Mechanismus der Laterne und dem Rauch als durchlässiges Gewebe die Projektion.

Vorerst zusammenfassend ist zu sagen, dass die Phantasmagorie mit ihren klaren und erklärenden Komponenten ein paradoxer medialer Mischzustand ist, der dem Publikum die Auslotung rationaler und irrationaler Sicht überlässt. Sie inszeniert das Ungreifbare als überraschenden Effekt in Form der teuflischen Projektionen, die im Rauch als schwebender Membran ihr Extrem ausbilden. Mit der Bewegung des Magiers, der unter „Abrakadabra“ in einem Schwall aus verpuffendem Rauch aus dem Zylinder ein Kaninchen hervorzaubert, entlockt der Projektionskünstler der Laterne die Gestalten. Das Gelingen der Phantasmagorie, das sich durch eine schrecklich überzeugende Wirkung bestätigt, ist bestimmt vom kunstvollen Umgang mit dem technischen Apparat. Aus der kontrollierten Orchestrierung seiner Elemente entstehen die projizierten Figuren, deren Bewegungen fürs Publikum unkontrollierbar wirken sollen, verselbständigt und vielleicht sogar gefährlich.

Eines der wichtigsten Charakteristika der institutionalisierten Phantasmagorie ist, dass sie als Publikum ausnahmslos alle anspricht, die zahlen. Nun trifft dies auch auf die Feuerwerke in den Vergnügungsparks zu, allerdings verlangt die Phantasmagorie dem Publikum keine edle Art der Rezeption ab, um damit gesellschaftlich darauf zu verweisen, wo man hingehört/hingehören möchte. „Das visuell-ästhetische und das technologische Wunderbare“¹⁸⁷ bringen laut Gunnar Schmidt gemeinsam „das Faszinosum des Effekts“¹⁸⁸ hervor, der verantwortlich

¹⁸⁵ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, S. 516.

¹⁸⁶ Schmidt spricht vom ambivalenten Ausdruck des Rauchs, „einerseits bedrohlich in seiner drückenden Schwere und Dunkelheit, andererseits ein Hoffnungssymbol aufgrund seiner Funktion als Medium für eine gestalthafte Vorstellung“; vgl. Schmidt, *Weiche Displays*, S. 8.

¹⁸⁷ a.a.O., S. 12.

¹⁸⁸ ebd.

ist für einen demokratischen Umgang mit Bildtechnologien.¹⁸⁹ Die Phantasmagorie ist Populärkultur der dunklen Seite, in der es aufgrund eines aufgeklärten Publikums möglich ist, den mittelalterlichen Schrecken dämonischer Gestalten zu inszenieren, ohne dass die Zuschauer_innen sich zu Tode fürchten, weil die Weltanschauung sie das gelehrt hat. Das Publikum des 18. und 19. Jahrhunderts fürchtet sich, weil es weiß, dass es nichts zu fürchten gibt. Die unmittelbare Distanz zum Apparat schützt es vor den aus ihm herausbrechenden (Welt)bildern, die weder dem intentionalen Monopol einer geistigen noch adeligen Obrigkeit unterliegen.

Blumenstillleben, Feuerwerk und Laterna Magica-Projektion teilen die Form eines druckvollen Ephemerens, in der Prozesshaftigkeit unterscheiden sie sich aber. Die Starrheit der Blumengemälde strukturiert die Explosion auratisch fürs heimische Wohnzimmer. Und während der Bombast der höfischen Feuerwerke theoretisch wiederholbar wäre, wird diese Option durch den gewaltigen Apparat, den es benötigt, um diese Art Feuerwerk steigen zu lassen und die Ideologie, die den_die Monarch_in als unüberbietbare Staatsgewalt inszeniert, zwingend verunmöglicht. Das höfische Feuerwerk lebt von Superlativen, die sich nicht zuletzt in der Quantität des verschwendeten Materials äußern. Der Imperativ zur Steigerung des Spektakels betrifft dabei sowohl die Inszenierung eines einzelnen Regentschaftshauses als auch die Konkurrenz, in der die europäischen Häuser zueinander stehen.¹⁹⁰ In den verbürgerlichten Feuerwerken der Pleasure Gardens, Cafés und Salons hingegen werden explosive Mechanismen ökonomisiert und damit anders kontrollier- und wiederholbar gemacht. So auch die Laterna Magica-Vorführungen der Phantasmagoriekünstler. Ihr Ereignischarakter vermittelt laut Koen Vermeir “between educated, popular and courtly cultures”¹⁹¹. Diese Vermittlung bildet ein Vibrieren aus, das sich aus der Entschlüsselung des Apparats und einer „Poesie der direkten Bilderscheinung“¹⁹² speist, die „aufgrund der Blickmaschine [als Metapher für die Perspektivierung in der westlichen Welt] in eine gewisse Distanz gerückt ist, in der der poetische Funke überspringen kann“¹⁹³. Das Hervorbrechen des Teufels aus der Schachtel dient dieser Poesie, weil der Teufel als weltanschauliches Angstobjekt ausgedient hat. Er stellt keine reale Bedrohung mehr dar, sondern wird als

¹⁸⁹ vgl. Schmidt, *Weiche Displays*, S. 12.

¹⁹⁰ vgl. Kohler, Georg: „Die Rituale des fürstlichen Potestas“ In: Kohler, Georg (Hrsg.): *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*. Zürich/München 1988, S. 107.

¹⁹¹ Vermeir, Koen: “The Magic of the Magic Lantern (1660 – 1700)”, S. 128.

¹⁹² Bätzner, Nike: „Blickmaschinen und Blickzerstäuber“ In: dies./Werner Nekes/Eva Schmidt (Hrsg.): *Blickmaschinen*. Köln 2008, S. 24.

¹⁹³ ebd.

bewegender Mechanismus zum begehrten Objekt des Medialen.

In den ersten Jahren des Kinos wird der Teufel erneut sein Unwesen treiben, begleitet von dicken Rauchschwaden, die sein abruptes Auf- und Abtauchen begleiten. Denn im frühen Kino wird an Explosionen nicht gespart. Sie dienen dort als Attraktion und Vorläufer der Montage, die sowohl ent- als auch verschleiert. Die überraschenden Mechanismen im frühen Kino treiben die ästhetischen Prinzipien von Feuerwerk, Blumenstillleben und Phantasmagorie weiter voran und vergegenwärtigen die Explosion als paradoxes Strukturelement.

4. Kapitel: An allen Ecken und Enden – Explosionen in der Frühzeit des Kinos

Zu Beginn ist das Kino ein restlos rastloses Gefüge. Es operiert mit hochsensitivem Material und erregt die Gemüter der Ordnungshüter. Mit seinen heterogenen Aufführungspraxen an diversen Orten und den noch nicht zwingend im Vordergrund stehenden Erzählungen, schöpft es in der Erprobung seiner technischen Möglichkeiten aus dem Vollen. Das frühe Kino scheut keine Experimente und findet genau deswegen schnell zu einer eigenständigen Ästhetik, die sich durch die Hervorkehrung des filmischen Apparates auszeichnet. (Selbst)Bewusst stellt es seine Technik zur Schau, sie ist Teil der Faszination am neuen Medium, die alle sozialen Schichten packt, auch wenn es die Verfechter_innen der Hochkultur in den ersten Jahren nicht zugeben wollen und sich kleinkariert gegen das Kino stellen.

Die Explosion in der Pionierzeit des Kinos omnipräsent. Sie begegnet uns in der hitzigen Kinodebatte, sie sucht Filmerzeuger_innen und Projektionisten heim. Die Filmemacher der Frühzeit des Kinos finden schnell Gefallen an der Explosion. Als Motiv ist sie Spektakel, als filmtechnische Anwendung agiert sie ambivalent, bringt Dinge und Menschen zum Verschwinden und gibt sie gleichzeitig der Sichtbarkeit preis. Die Explosion ist Attraktion par excellence. Im nun Folgenden soll ihre Relevanz für das frühe Kino unter unterschiedlichen Gesichtspunkten analysiert werden.

4.1 Erhitzte Gemüter – Kino-Debatte

Noch bevor die ersten filmwissenschaftlichen Abhandlungen entstehen,¹⁹⁴ machen sich Schriftsteller_innen, Journalist_innen und Kritiker_innen¹⁹⁵ Gedanken zum Kino. Die Fronten aus Befürworter_innen und Ablehnenden als verhärtet zu bezeichnen, ist wahrscheinlich etwas hoch gegriffen. Bemerkenswert sind aber die Bilder, mit denen das Kino positiv oder negativ bekleidet wird. So markiert die Sprache, die beispielsweise die Kinoskeptiker der im deutschsprachigen Raum geführten „Kino-Debatte“¹⁹⁶ gebrauchen, ziemlich unverblümt eine

¹⁹⁴ Als eine der ersten fundiert filmwissenschaftlichen Schriften gilt Hugo Münsterbergs *The Photoplay. A psychological Study*, die 1916 veröffentlicht wurde.

¹⁹⁵ In Hinblick auf zeitgenössische Positionen von Frauen zum Kino empfehle ich das breitgefächerte, von Antonia Lant herausgegebene Buch *Red Velvet Seat. Women's Writings on the First Fifty Years of Cinema*. London/New York 2006.

¹⁹⁶ Ich entnehme den Begriff als Bezeichnung für die meinungsbildenden Diskussionen um das frühe Kino dem

Kampfzone. Dabei wird die Explosivität des neuen Mediums Kino mit all seinen Wirkungsbereichen kontextualisiert. Die Debatten legen ihr Augenmerk auf Materialität, Orte (Versprengung), Ästhetik und Narration, und nicht zuletzt auf das von besorgten Bürgern im öffentlich geführten Diskurs unterstellte Potential, die Moral der Mitglieder der Gesellschaft mit den „Films“ zu zerrütten. Der Drang, die Ungebildeten – und daher besonders Anfälligen – vor dem teuflischen Kinematographen schützen zu müssen, ist groß. So konstatiert zum Beispiel der Schriftsteller Moritz Heimann 1913 in einem Artikel mit dem Titel „Der Kinematographen-Unfug“, dass der Kinematograph den Wissenden keinen Schaden zufügen könne, den Unwissenden aber sehr wohl.¹⁹⁷ Um die von dem neuen Medium ausgehende Gefahr plakativ zu untermauern, bemüht Heimann ein ausdrucksvolles Sprachbild:

[...] wenn man den Kinematographen, nur weil er vorhanden und eine bewundernswerte Sache ist, wahllos auf die Menschen abschießen müßte, so wäre das nicht besser, als wenn man ein neues Sprengmittel nicht nur im Bergwerk und an Baumstubben oder am Ackerboden betätigte, sondern in unsern Markthallen, Gemeindeschulen und Warenhäusern.¹⁹⁸

Laut Heimann gibt es also ein „richtiges“ und ein „falsches“ Publikum. Die destruktive Kraft aber schlägt nur bei jenen zu, die außerstande sind, der Wahrnehmungsmaschine die intellektuelle Stirn zu bieten. Also schließt Heimann seinen pädagogisch überformten Artikel mit einer Anleitung zur Zähmung des neuen Mediums, wenn es da heißt: „Eines jedenfalls ist nötig: daß man dem Schlendrian im Gewährenlassen des Kinematographen ein Ende mache, und wenn man den besagten Teufel nicht mehr austreiben kann, so soll man versuchen, ihn zu bekehren.“¹⁹⁹

Der Schriftsteller Alfons Paquet haut in dieselbe Kerbe wie Heimann und geht sogar soweit, das Kinopublikum zu pathologisieren, indem er dafür plädiert, den Schutz der für das Medium Anfälligen medizinischen Fachmännern zu überlassen.²⁰⁰ Paquet beruft sich dabei auf persönliche Eindrücke, die er während einer Aufführung des Films *Der Liebe Lust und Leid* sammelt. Erzählt wird die Geschichte eines Mädchens, das sich in einen Maler verliebt, der ihre Verliebtheit erwidert, bei einem Ball wollen sie sich treffen, doch da schlägt das

von Anton Kaes herausgegebenen Buch gleichnamigen Titels. Der Zeitraum, den Kaes mit diesem Begriff fasst, betrifft die Jahre 1909 bis 1929.

¹⁹⁷ vgl. Heimann, Moritz: „Der Kinematographen-Unfug“ In: Kaes, Anton (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 – 1929*. Tübingen 1978, S. 80. Der Artikel ist erstmals in *Die Neue Rundschau* erschienen.

¹⁹⁸ ebd.

¹⁹⁹ a.a.O., S. 81.

²⁰⁰ vgl. Paquet, Alfons: „Vom Werte und Unwerte des Kinos [Eine Umfrage der Frankfurter Zeitung]“ In: Kaes, *Kino-Debatte*, S. 66. Der Artikel ist erstmals in der *Frankfurter Zeitung* Nr. 149 erschienen.

Verhängnis zu: „Ankleidezimmer: Der Spiritusbrenner explodiert, das Mädchen geht in Flammen auf, wird durch hinzueilende Diener gerettet, aber sie hat im Gesicht schwere Brandwunden davongetragen. Gräßliche, breit ausgemalte Krankengeschichte.“²⁰¹ Das wahre Drama spielt sich laut Paquets Beobachtungen aber nicht auf der Leinwand, sondern im Kinosaal ab. Es ist die Rede von einem Zuschauer, der beim Anblick des „mehr abstoßende[n] als rührende[n] Bild der Erblindeten“²⁰² in Ohnmacht fällt und „die Umsitzenden durch lautes Röcheln“²⁰³ stört. Ihm soll es ein zweiter Rezipient gleichtun.²⁰⁴ Die Diener im Kino geben Paquet Auskunft, dass Ohnmachtsfälle bei der Aufführung von *Der Liebe Lust und Leid* immer wieder vorkämen, vor allem bei Personen, die durch die Handlung des Films retraumatisiert würden – und dies, obwohl der Film bereits zensiert sei.²⁰⁵

Auf dem Weg vom Effekt zum Affekt zieht der empörte Paquet also die Grenze zwischen Kunst und dem „unkünstlerisch sensationellen Element des Kinos“²⁰⁶. Die heftigen Reaktionen der Zuschauer_innen sind Paquet Anlass, dem Kino eine unzumutbare Wirkung zu attestieren, der das Publikum gewissermaßen machtlos gegenübersteht, denn selbst das Verlassen des Kinosaaes ändert nichts an der Tatsache, dass „gleichmütig die alberne Geschichte auf der Leinwand weiter[ging], und gleichmütig [...] die unermüdliche nichtssagende Musik“²⁰⁷ weiterspielte. Die Unmittelbarkeit des Films ist Paquet nicht geheuer, seine Einflussnahme auf das Gemüt der Zuschauer_innen unvertretbar. Apokalyptisch fällt die Zusammenfassung des aufwühlenden Kinoabends aus: „[E]s war mir, als hätte ich in ein Stück Chaos hineingesehen“²⁰⁸, schreibt Paquet und spricht weiterführend von einer Depression, die das Beiwohnen der Traumatisierung des Publikums in ihm

²⁰¹ Paquet, „Vom Werte und Unwerte des Kinos“, S. 65. Paquet verrät an der Stelle auch, wie es weitergeht: Der Liebhaber verlässt das Mädchen, sie wird in dem Glauben gehalten, er schicke ihr jeden Tag Blumen, dann erlangt sie das Augenlicht wieder und er kommt zurück zu ihr, Happy End im Sinne einer romantischen Erzählung.

²⁰² ebd.

²⁰³ ebd.

²⁰⁴ Ganz entgegen des kulturhistorisch gewachsenen Klischees der nervenschwachen Frauen, sind es hier also die Männer, die in Ohnmacht fallen. Allerdings werden auch die Nerven des weiblichen Publikums bei der Rezeption von *Der Liebe Lust und Leid* in Mitleidenschaft gezogen, Paquet berichtet: „Ich sah bald nachher [nach der Filmvorführung], wie Leute, Frauen besonders, das elegante Kino verließen, blaß, an allen Gliedern zitternd.“ a.a.O., S. 65-66. In der *German Early Cinema Database* findet sich im Eintrag zum Film ein Vermerk, in dem es heißt: „Wegen Ohnmachten von Zuschauern hat der Kinobesitzer die erschreckendsten Szenen (ca 100 m) entfernt.“

http://www.earlycinema.unikoeln.de/films/index/page:1366/Filter.Probability:4/sort:Film.refyear/direction:asc/updateId:frame1/keep_frame2:1, Zugriff am 10. April 2017.

²⁰⁵ vgl. Paquet, „Vom Werte und Unwerte des Kinos“, S. 65.

²⁰⁶ ebd.

²⁰⁷ ebd.

²⁰⁸ a.a.O., S. 66.

hinterlassen habe. Die emotional zuschlagende Übergriffigkeit lässt Paquet jedoch nicht übersehen, dass das Kino potentiell als Lehrmittel, Unterhaltung und künstlerische Form in Frage käme, den Horizont zu erweitern.²⁰⁹ Doch ließe sich dieses Potential nur dann freisetzen, wenn – im allerersten Schritt – die Zensur ihren Dienst am Kino täte. Und weil – wie im Fall von *Der Liebe Lust und Leid* – die Zensoren offensichtlich nicht in der Lage waren, den Film derart zurecht zu schneiden, dass er keinen Schaden an den Zuschauer_innen anrichtet, lautet die Forderung Paquets, dass die Zensur „zuallererst dem Arzt, dem Psychiater“²¹⁰ zu übertragen sei.

Auch der Schriftsteller Walter Serner denkt das Kino über seinen unmittelbaren Einfluss auf die Rezipient_innen, allerdings ist es ihm im Gegensatz zu Heimann nicht sosehr um den intellektuellen Hintergrund der Zuschauer_innen bestellt. Und die psychische und physische Zerrüttung, die das Kino dem Publikum antut, lässt Serner nicht nach einer pathologisch begründeten Zensur schreien, wie Paquet dies tut. Serner erkennt die gefährliche Kraft, die vom Kino ausgeht, an – gleichzeitig ringt ihm genau diese Gefahr die allergrößte Bewunderung ab. Das Zusammenspiel aus visueller Hingabe (des Films an die Leinwand) und der Hingabe ans Visuelle (Publikum an Leinwand) fasst der Autor mit einem Begriff, der bezeichnet, was seiner Meinung nach das ureigenste Charakteristikum des Kinos ausmacht: es ist die Schaulust, die Serner als unaufhaltsamen Trieb und als ein „unleugbares Bedürfnis“²¹¹ fasst, die – im Gegensatz zum Theater – allein „der Kino“²¹² befriedigen kann, und genau aus diesem Grund kann das Kino die Moral schleifen lassen – in den Worten des Autors:

Die didaktischen und andern wertvollen Eigenschaften des Kinos wiegen bei weitem nicht die Möglichkeit auf, daß er die Schaulust zu befriedigen imstande wäre, auch ohne zu den niedrigen Mitteln herabzusteigen, deren man ihn sich bedienen läßt. In dieser kulturschänderischen Tatsache wurzelt seine größte Gefahr und seine größte Attraktion.²¹³

Die Macht der Skopophilie löst jene körperlichen und emotionalen Regungen aus, von denen ausnahmslos alle erfasst werden, die der Filmprojektion beiwohnen, ungeachtet ihres Bildungsstands. Wie Heimann zeichnet Serner aufwühlende Bilder, um die Wirkung des Kinos zu beschreiben. Wenn er von der Schaulust spricht, so meint er „nicht die harmlose, der nur Bewegung oder nur Farbe oder beides alles ist, sondern die, welche eine furchtbare Lust

²⁰⁹ vgl. Paquet, „Vom Werte und Unwerte des Kinos“, S. 66.

²¹⁰ ebd.

²¹¹ Serner, Walter: „Kino und Schaulust“ In: Kaes, *Kino-Debatte*, S. 58.

²¹² ebd.

²¹³ ebd.

ist und nicht weniger gewaltig als die tiefste; die im Blut fiebert und es brausen macht, bis jene unergründbar machtvolle Erregung durch das Fleisch rast, die aller Lust gemeinsam ist.“²¹⁴ Serner koppelt die Schaulust ganz natürlich an den spektakulären Charakter des Kinos. Was auf der Leinwand gleißt, wurzelt laut seinen Ausführungen in jenen grausamen Ereignissen der europäischen Kulturgeschichte, in denen der Voyeurismus sowohl einzelner Herrscher als auch der Massen durch Feuersbrünste und Feuerwerke geweckt und befriedigt wird, er spricht von

[j]ene[r] Schaulust, die leuchtenden Auges vor dem flammenübergossenen Troja stand und in den wilden Prunkfesten der alten Welt, die beim Licht der lebenden Fanale Neros promenierte und dem brennenden Rom das rote Lied von Blut und Feuer sang; die Richtplatz und Scheiterhaufen des Mittelalters umjohlte und in stets neuer (und meist enttäuschter) Erwartung das Turnier betrat; [...] gierig trinkt sie den roten Strahl, der aus dem Stiernacken schießt und aus der Halsschlagader des Todesopfers einer Salsa. [...] Sie ist es fast allein, die in die Morgue eilt und an den Tatort des Verbrechens, zu jeder Verfolgung und jedem Handgemenge und die gegen hohes Geld um Sodomie der Geschlechter schleicht. Und sie ist es, die das Volk wie besessen in den Kino reißt.²¹⁵

Dieses sensationalistische, wenn auch poetische Sprachbild legt offen, dass die „Wollust des Schauens“²¹⁶ in erster Linie an den Voyeurismus der Menschen appelliert. Serner beschreibt die Schaulust als einen Trieb, als Ausdruck einer Faszination, die etwas Abscheuliches bezeichnen mag, doch der Autor ist voll Bewunderung für das Kino, weil es fähig ist, ein visuelles Verlangen nach dem Leben zu befriedigen. Geschwindigkeit, Rausch und das Abgründige sind die Antriebsfedern,

[...] die aufregende Abenteuerlichkeit einer Tigerjagd, eines abertollen Gebirgsrittes, einer todesmutigen Autofahrt; [...] es war die unheimliche Vorstadt mit Elend, Krankheit und Verbrechen [...]; und es waren all die blutigen feurigen Bilder von Brand und Tod; Greuel und Entsetzen, an denen aller Augen sich satt sogen nach langem Entbehren. Ein Schauen wars, das Tempo hatte und Leben, und das eine Lust war.²¹⁷

Die Sensationen, die Serner beschreibt, können schwerlich als Alltagsszenen bezeichnet werden. Sie alle erfüllen aber jenes Kriterium, das der Autor neben der Schaulust als große Qualität des Kinos veranschlagt: den Realismus, der im Gegensatz zum von Serner so verachteten Illusionismus des Theaters steht, dem er billige Effekthascherei vorwirft, wenn er von den „[...] feilen Bühnen, die dem stumpfen Unterhaltungswahn der Massen dienen“²¹⁸ spricht, die dem Auge „mit billigem Bewegungswust und Ereignismumpitz und allzu

²¹⁴ Serner, „Kino und Schaulust“, S. 53.

²¹⁵ a.a.O., S. 53-54.

²¹⁶ a.a.O., S. 54.

²¹⁷ a.a.O., S. 55

²¹⁸ a.a.O., S. 54.

einwandreichem Farbenputz²¹⁹ kommen. Mit der gleichen Ablehnung steht Serner dem Zirkus gegenüber, den er als „faulenden Vergnügungsapparat“²²⁰ titulierte. Allein das Kino ist die Alternative zu den gauklerischen und zauberhaften Scheinwelten, denn das Kino „wirft die Kulisse zum Fenster hinaus, beugt sich auf die Straße und photographiert. [...] Bild um Bild im lebensgetreuen Nacheinander der Bewegung: das ist keine Bühne und kein Bild, das ist Leben.“²²¹ Bestechendstes Indiz für das Leben, das Lebendige, ist die Bewegung, die im Kino an erster Stelle steht²²², und deren Vermittlung auf der Leinwand derart besticht, dass selbst die nichtssagendste Filmerzählung unfähig ist, sie ihrer Wirkung zu berauben: „So lebt manche kahle, unwahrscheinlich blöde Tragödie, deren Ehrgeiz, aus dem Leben zu sein, besser täte, sich das Leben zu nehmen, ganz von Gnaden des kunterbuntesten Szenen- und Hinderniswechsels, des ununterbrochen unterbrochenen Handlungsgalopps [...]“.²²³ So stellt Serner Überlegungen zum dynamischen Aufbau des Films an und erkennt der Sprunghaftigkeit einer frühen Kinodramaturgie zu, mittelmäßige Erzählungen durch die Strukturierung der Bildsprache aufzuwerten. Serner bringt neben dem Schauen als Lust und dem Realismus als ideologisch verstandener Waffe gegen von ihm als anachronistisch eingestufte Unterhaltungsformen die Ästhetik des frühen Kinos ins Spiel.

Auch der von der Schlagkraft des Kinos so getroffene Alfons Paquet bringt die Sprache auf die Ästhetik des frühen Kinos. Wie im Fall des miterlebten Publikumsschocks, der durch *Der Liebe Lust und Leid* ausgelöst wurde, beruft sich Paquet erneut auf seine persönliche Kinoerfahrung. 1912 wohnt er einer Projektion *Moderne[r] Reisebilder* bei. Nach einer routinemäßigen Aufzählung der Attraktionen im Film²²⁴, kommt Paquet auf eine große

²¹⁹ Serner, „Kino und Schaulust“, S. 54.

²²⁰ a.a.O., S. 55.

²²¹ a.a.O., S. 54. Serner erweist sich im Laufe seiner Ausführungen immer mehr als antiillusionistischer Kinopurist, wenn er „Kulissen-, Musik- und Farbenunfug“ im Film der Lächerlichkeit preisgibt: „[...] das photographierte Bühnenbild ist Desillusion zweiter Potenz, und ein Pappendeckel-Titanic-Untergang hat manches an Bord, dessen Verlust die Kasse allgemach wird büßen müssen. Auch die Farbe ist eine böse Sache. Gegen farbige Kinematographie ließe sich nichts einwenden: sie müßte, vollkommen erfunden, dem Auge geradezu Ungeheuerliches bieten können; der handkolorierte Film aber, auf den ein irrsinniger Geschäftsgeist besonders aufmerksam macht, ist eine übrigens schon mehrmals gründlich mißlungene Zumutung. [...] Und wenn der Kino eintönig hämmernder Musik die lobenswerte Aufgabe zuteilt, die Ablenkung des Auges, die die Stille schafft, durch das Ohr hintanzuhalten, so wird das ziemlich einwandfrei bewirkt; mitnichten aber durch ein qualvoll-rätselhaftes Grammophongedudel, das die Ablenkung des Auges, von einem kulissenumstellten Bewegungskitsch so gründlich besorgt, daß man den Saal verläßt.“ a.a.O., S. 57.

²²² Nicht von ungefähr nennt Thomas Alva Edison sein „Phantoscope“ ab 1897 „Vitascope“ um zu betonen, dass der Apparat fokussiert ist auf die Wiedergabe des Lebens; vgl. Musser, Charles: „1896 – 1897: Movies and the Beginnings of Cinema“ In: Gaudreault, André (Ed.): *American Cinema, 1890 – 1909. Themes and Variations*. New Brunswick/New Jersey/London 2009, S. 45-65.

²²³ Serner, „Kino und Schaulust“, S. 56.

²²⁴ „Man sieht, rasch vorübergehend, die sonnige Landschaft eines norwegischen Fjords, die Ankunft eines Dampfers, das Auftreten offenbar deutscher Vergnügungsreisender an Land, beobachtet ein paar Typen der

Irritation seinerseits zu sprechen:

Anfangs folgt man den Darbietungen nicht ohne Vergnügen. Es stört einen aber das plötzliche Abbrechen der Bilder, das Zusammenhanglose im Wechsel der Landschaften, die Trivialität der Wiedergabe nebensächlicher Szenen. Flecken, Risse, Sprünge in den Films hageln und blitzen vor dem Auge vorüber wie ein Bombardement von Schmutz und Funken, so daß es Augenschmerzen verursacht.²²⁵

Somit schildert der Autor als Kinorezipient eine Überforderung, die sowohl von den dramaturgischen (Un)Zusammenhängen der Erzählung als auch von der materiellen Eigenwilligkeit des Films provoziert wird. Paquet entspricht nicht dem Typus des „Unterschiedswesen[s]“²²⁶, wie Georg Simmel den modernen Menschen 1903 in seinem Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* beschreibt, der – beeinflusst von einer Verschnellung des Lebens – „sein Bewußtsein [...] durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden anregt“²²⁷. Wegen dieser psychologischen Grundlage muss das großstädtische Unterschiedswesen laut Simmel mit einem gesteigerten Bewusstsein ausgestattet sein, einem hochtourigen Wahrnehmungsapparat, der genährt wird durch „die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, de[n] schroffe[n] Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen“²²⁸, man könnte auch sagen: Kino. Die psychologische Diagnose Simmels ist für die Untersuchung der Publika des frühen Kinos selbstverständlich nur bedingt anwendbar, als sie die Menschen der Großstadt vereinheitlicht. Mit der Hervorhebung der Zerrüttung urbaner Gemüter durch die Filmvorführung wird außerdem automatisch ein Unterschied zu den Rezeptionsweisen der ruralen Bevölkerung impliziert. In den letzten Dekaden wenden sich filmwissenschaftliche Positionen in Bezug auf das Kinopublikum immer wieder deutlich von der Charakterisierung eines zu vereinheitlichenden Zuschauers ab.²²⁹ Dies erscheint mir für die Phase des frühen Kinos als Prämisse besonders wichtig zu sein, denn wieso sollte ausgerechnet ein Kino, das sich durch eine fast schon anarchistische

ländlichen Bevölkerung, bewegt sich dann scheinbar auf einem fahrenden Dampfer und folgt einer Wagenfahrt in die Berge zu einem Wasserfall.“ Paquet, „Vom Werte und Unwerte des Kinos“, S. 63.

²²⁵ ebd.

²²⁶ Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben“ In: Susanne Hauser/Christa Kamleithner/Roland Meyer (Hrsg.): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften Band 1: Zur Ästhetik des sozialen Raumes*. Bielefeld 2011, S. 147.

²²⁷ ebd.

²²⁸ ebd.

²²⁹ So schreibt beispielsweise Miriam Hansen: “According to Robert Allen und Douglas Gomery, even the notion of a socially and historically specific audience is already an ‘abstraction generated by the researcher, since the unstructured group that we [die Filmwissenschaft] refer to as the movie audience is constantly being constituted, dissolved, and reconstituted with each film-going experience.” Hansen, Miriam: *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge/London 1991, S. 5.

Heterogenität der Form auszeichnet, ein homogenes Publikum produzieren?

Während also selbst die in höchsten Tönen gegen die Unreinheit des Kinos wetternden Skeptiker auch immer wieder Bewunderung für das künstlerisch absichtsvoll aus den Fugen geratende Medium formulieren, setzt ab den späten 1970ern eine filmwissenschaftliche Revision der Frühphase des Kinos neue Maßstäbe. Es gilt nun nicht mehr, sich Sorgen um die Manipulierbarkeit eines unerfahrenen Publikums zu machen, sondern die Lust dieses Publikums am Wahrnehmungsapparat Kino und seiner Ästhetik zu feiern.

4.2 Kino der Attraktionen

Der Begriff "Cinema of Attractions"²³⁰ wurde maßgeblich von den Filmwissenschaftlern Tom Gunning und André Gaudreault geprägt. Anlass für die Begriffsfindung war die 34. Konferenz der FIAF, die 1978 in Brighton/England zum Thema "Cinema 1900 – 1906" stattfand. Ein Team – bestehend aus Filmwissenschaftler_innen, Filmhistoriker_innen und Archivar_innen – sichtet in wenigen Tagen einen Korpus von über 500 Filmen aus der Frühzeit des Kinos, um diese Spanne der Filmgeschichte unter filmtheoretischen Aspekten aus neuen Perspektiven zu untersuchen.²³¹ Die in Brighton angestoßene Auseinandersetzung mit dem frühen Kino als Attraktionskino konzentriert sich in erster Linie auf die noch unkonventionelle Ästhetik der Filme, seine erfrischend vernachlässigte Dramaturgie, die Aufführungspraxen, sein heterogenes und lokal geprägtes Publikum. Mit diesem multiperspektivischen Ansatz stellt sich die Filmwissenschaft auch gegen eine Theoretisierung des Films, die – wie vor der Brighton-Konferenz – von einer kanonisierenden Geschichtsschreibung her gedacht wird, in der die Entwicklung des Kinos als linearer Prozess begriffen werden möchte, ohne Gleichzeitigkeiten und Verschiebungen.²³² Außerdem gilt es, das frühe Kino nicht mehr

²³⁰ vgl. Gunning, Tom: "The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde" In: Strauven, Wanda (Ed.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam 2006, S. 381. (Der Aufsatz wurde erstmals 1986 in der Zeitschrift *Wide Angle* veröffentlicht; die Version im von Wanda Strauven herausgegebenen Reader ist eine aktualisierte).

²³¹ Erinnerungen an die Brighton-Konferenz und an die Entwicklung des Begriffes "Cinema of Attractions" finden sich in Gunning, Tom: "Attractions: How They Came into the World" In: Strauven, *The Cinema of Attractions Reloaded*, S. 31-39.

²³² Paolo Usai Cherci weist in einem Artikel mit dem Titel "On the concept of 'Influence' in Early Cinema" auf die Besessenheit der Filmgeschichtsschreibung hin, technischen Erfindungen, aus denen sich spezifische Ästhetiken entwickeln, immer einen Urknallmoment zuschreiben zu wollen: "This variable ['Influence' as Dissemination technischer Erfindungen; Anm. d. Autorin] has been used most often in recent years, but we can recognize its roots in a typical obsession of film historiography, the quest for the so-called 'first time' in filmmaking practice: where did the technique of 'silhouette' or 'backlit' shots start? In Russia, in Denmark or

ausschließlich durch die Linse der Narrativität zu beurteilen, sondern seine filmischen Qualitäten im Sinne des exzessiven und kreativen Gebrauchs der filmischen Mittel herauszustellen.²³³

Gunning bezeichnet mit dem Begriff "Cinema of Attractions" zweierlei: zum einen eine bestimmte Zeitspanne in der Geschichte des US-Kinos, in der laut Gunning 'actuality films' gegenüber fiktionalen Filmen den US-Markt dominierten. Diesen Zeitraum spannt er zwischen 1895 und 1906²³⁴, danach bricht die große Zeit des Erzählkinos an, Gunning spricht in diesem Zusammenhang von der Phase der "narrativization"²³⁵. Er betont aber auch, dass mit dem narrativ ausgerichteten Filmen das Kino der Attraktionen nie gänzlich verschwindet.²³⁶ Umgekehrt finden sich in der Zeit vor 1906 genauso Filme, die selbst in Kürzestformaten eine interpretierbare Geschichte aufweisen. Zum zweiten bezeichnet Gunning mit dem „Kino der Attraktionen“ eine ganz spezifische Ästhetik, die sich ab den 1940er Jahren in den Filmen der us-amerikanischen Experimentalfilmemacher_innen wiederfinden wird.

Den Begriff der Attraktion entlehnt Gunning bei Sergej Eisenstein²³⁷, und er charakterisiert das Kino der Attraktionen wie folgt: "[...] the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself."²³⁸ Mit einem Wort ist das Attraktionskino also exhibitionistisch.²³⁹ Es platzt aus der Leinwand heraus und überrumpelt die Zuschauer_innen mit seinen Sensationen. Dementsprechend ist sein primäres Ziel nicht, das Publikum vor eine vierte Wand zu setzen und im Sinne der Identifikation an psychologisch komplizierte Charaktere zu binden. Vielmehr legt es das frühe Kino auf die unmittelbare Wirkung der Filmbilder an, "[...] the direct stimulation of shock or surprise at the expense of unfolding a story or creating a diegetic universe".²⁴⁰

in France? And so forth [...].“ Usai Cherci, Paolo: "On the concept of 'Influence' in Early Cinema" In: Cosandey, Roland und François Albera (Hrsg.): *Cinéma sans frontières 1896 – 1918. Images Across Borders*. Québec 1995, S. 280.

²³³ vgl. Gunning, "The Cinema of Attraction[s]", S. 381.

²³⁴ ebd.

²³⁵ a.a.O., S. 385.

²³⁶ vgl. a.a.O., S. 386.

²³⁷ vgl. das Kapitel 6 dieser Arbeit.

²³⁸ Gunning, "The Cinema of Attraction[s]", S. 384.

²³⁹ vgl. ebd.

²⁴⁰ ebd.

Die Attraktionen des frühen Kinos werden durch technische Tricks hervorgebracht, Gunning zählt dazu: Zeitlupe, das Rückwärtsabspielen des Films, den Stopp-Trick und die Mehrfachbelichtung.²⁴¹ Die Aufzählung lässt sich auf jeden Fall um Zeitraffer und Überblendung erweitern. Diese illustre Liste der frühen Kinomechanismen sammelt sich in Form der Explosion. Sie ist dem frühen Film Motiv, technische Anwendung, eine Komplizin des Schnitts, manchmal alles gleichzeitig. Nicht von ungefähr taucht sie von Anbeginn des Films auf. Ihr Einsatz orientiert sich an präkinematographischen Formen wie der Laterna Magica und Zaubershow. Gleichzeitig ist sie aber auch genuin filmische Erscheinung, wie im nun Folgenden mit der Analyse einiger Filme früher Regisseure wie Cecil M. Hepworth, George Albert Smith und – allen voran – des Kinomagiers Georges Méliès gezeigt werden soll.

4.3 Georges Méliès und Kollegen – Meister der Ent/Täuschung

Der Kinozauberer Méliès lernt sein Handwerk am Theater und transferiert es ab 1896 auf die Kinoleinwand. Der Regisseur kapiert sehr schnell, welche Möglichkeiten ihm das Kino bietet, um seine magischen Tricks effizient staunenswert zu inszenieren. Méliès' Beitrag zur Akquisition des Zaubershaften im Kino ist unbestreitbar. Sich dessen bewusst, vermerkt er selbst in einem erstmals 1907 im *Annuaire général et international de la photographie* erschienenen Artikel mit dem Titel *Les Vues cinématographiques*: „Ohne Prahlerei – das wird jeder Fachmann bestätigen – kann ich sagen, daß ich selbst nach und nach alle sogenannten 'geheimnisvollen' Verfahren der Kinematographie erfunden habe.“²⁴² Dementsprechend beansprucht Méliès auch für sich, Entdecker des Stopptricks zu sein: die Legende (der Regisseur selbst) will es, dass der Film beim Einfangen der Place de l'Opéra im Apparat steckenblieb. Die Kamera musste angehalten, der Schaden behoben werden. Währenddessen ging das Leben am Platz weiter, und diese Unaufhaltsamkeit hatte wiederum zur Folge, dass sich – nachdem die Kamera wieder einsatzbereit war – das gesamte Setting verändert hatte: wo vor dem Filmriss noch der Omnibus den Platz entlangfuhr, befand sich nach der Wiederaufnahme ein Leichenwagen.²⁴³ Will man Méliès Glauben schenken, so basiert die zufällige „Erfindung“ des Stopptricks – einer der einfachsten und gleichzeitig effektivsten

²⁴¹ Gunning, „The Cinema of Attraction[s]“, S. 384.

²⁴² Méliès, Georges: „Die Filmaufnahme“ In: Frank Kessler/Sabine Lenk/Martin Loiperdinger (Hrsg.): *Georges Méliès – Magier der Filmkunst* (= KINtop 2). Frankfurt am Main 1993, S. 25.

²⁴³ ebd.

filmtechnischen Tricks überhaupt – auf dem vermeintlichen Versagen des Apparats, der aus Lebenden Tote macht und diese Transformation für die Ewigkeit fest- und beweglich hält.²⁴⁴ Rückblickend unterteilt Méliès unter dem Aspekt der Trickanwendung sein erstes Jahrzehnt als Filmregisseur in drei Abschnitte, deren Gewichtung zwischen Inhalt und Form variiert: erst sind es die

Kulissenwechsel durch Überblendung [...], das Erscheinen und Verschwinden von Dingen, die Metamorphosen, die man durch Doppelbelichtung auf schwarzem Grund oder schwarze Aussparungen in den Dekors erzielt, sodann Doppelbelichtungen auf weißem, schon belichteten Grund [...], die durch einen Kniff zustande gebracht werden [...].²⁴⁵

Danach folgt die Konzentration auf die Vervielfältigung von Körpern beziehungsweise Körperteilen in einem Bild, und schließlich besinnt sich Méliès laut eigener Aussage zurück auf seine „Spezialkenntnisse vom Illusionstheater“²⁴⁶, die „Tricks der Maschinerie, der Mechanik, der Optik, der Taschenspielererei usw.“²⁴⁷, die er für die Kinematographie einspannt. Die Reihenfolge ist so bemerkenswert wie nachvollziehbar: Méliès beginnt seine Filmkarriere nicht mit der unsinnigen Übertragung des Bühnengeschehens vom Theater auf die Leinwand (etwa durch simples Abfilmen eines Zaubertricks, der in einer einzigen Einstellung ohne Schnitt dargebracht wird), sondern mit jenen filmspezifischen Anwendungen, die das Theater nicht leisten kann. Erst einmal sattelfest in technischen Belangen, werden die erworbenen Kenntnisse genutzt, um über den Umweg des zerstückelten Körpers und seiner Vervielfältigung schließlich optisches Illusionsgerät in einem reflexiven Gestus zum Star seiner Filme zu machen. Ich möchte im nun Folgenden anhand der Analyse einiger Filme von Méliès den ersten beiden Schwerpunktsetzungen seiner Filmarbeit – Tricks als Attraktion und Tricks, um Körper hervorzubringen, zu vervielfältigen und verschwinden zu lassen – nachgehen. Es ist wichtig, festzuhalten, dass die Explosion in Hinblick auf jeden dieser Faktoren Einfluss nimmt beziehungsweise durch sie hervorgebracht wird.²⁴⁸

²⁴⁴ Ganze filmontologische Theorien fußen auf dieser durch die Photographie und in weiterer Folge das Laufbild hervorgebrachten Ambiguität aus aufs Leben rekurrerender Einfrierung des Moments; vgl. dazu Bazin, André: „Ontologie des photographischen Bildes“ In: ders.: *Was ist Film? Herausgegeben von Robert Fischer*. Berlin 2009, S. 33-42.

²⁴⁵ Méliès, „Die Filmaufnahme“, S. 26.

²⁴⁶ ebd.

²⁴⁷ ebd.

²⁴⁸ Einen Überblick einschlägiger Filme, in denen Méliès die Funken sprühen lässt, liefert Jacques Malthête, der in einem Artikel die Filme seines Urgroßvaters nach pyrotechnischen Formen einteilt. vgl. Malthête, Jacques: „Un feu d’artifice improvisé? Les effets pyrotechniques chez Méliès“ In: Thierry Lefebvre/Laurent Le Forestier/Philippe-Alain Michaud (Éd.): *Pyrotechnies. Une histoire du cinéma incendiaire (= 1895 – Revue de l’Association Française de Recherche sur l’Histoire du Cinéma, 39/2003)*. <https://1895.revues.org/3082>, Zugriff am 13. April 2017.

4.3.1 Der effektive Augenblick

1932 – also knapp zwei Jahrzehnte, nachdem Méliès aufgehört hat, Laufbilder zu drehen – lässt er in einem Artikel mit dem Titel „Importance du scénario“ seinen Zugang zur Filmkunst Revue passieren. Alle filmischen Genres habe er ausprobiert, doch als bevorzugte Spielarten kristallisierten sich folgende heraus: “[...] films of fantasy and imagination, the artistic, demonic, fairy, or fantastic films [...]”.²⁴⁹ Die Herangehensweise an den Bau dieser seiner liebsten Genres beschreibt Méliès als induktive Methode. Er denkt Film nicht vom großen Ganzen aus, sondern schneidert aus den Kernelementen seiner Kinozauberkunst das fertige Szenario:

Contrary to the way things are usually done, my procedure for constructing these sorts of works consisted of inventing the details before the whole thing, a whole that is nothing other than 'the script.' One can say that the script is in this case only the thread intended to link 'effects' without much of a relationship to each other, just as the compère of a revue is there to connect together scenes that are extremely incongruous. I grant that the script has no more than a secondary importance in this kind of composition.²⁵⁰

Es ist also nicht die Erzählung, die eins zu eins nach Drehbuch auf die Leinwand gebracht werden muss. Sie dient lediglich als Vorwand für die zahlreichen Tricks, mit denen Méliès seine Filme regelrecht vollstopft und die das Tempo seiner Szenenabfolgen bestimmen. André Gaudreault stellt in einer Neubewertung der Filme von Georges Méliès in den 1980er Jahren fest, dass sie nicht frei sind von Erzählung, sich allerdings von der narrativen Struktur, die ab den 1910er Jahren weite Teile des Mainstream-Kinos bestimmt, klar unterscheiden: “He [Méliès] neglects those narratological aspects that mark the early films of Griffith, such as the development of psychological characters, the creation of suspense, and the illusion of realism.”²⁵¹ Dies bedeutet auch, dass der Schnitt bei Méliès anderen Zwecken dient als beispielsweise der Parallelmontage, die bei Griffith die Narration befördert.

Einer der Tricks, den Méliès begeistert strapaziert, ist die Explosion. Er gebraucht sie in unterschiedlichen Funktionen. In den ersten Jahren seines Schaffens platziert sie der Filmemacher gern als einmaliges Ereignis in einzelnen Filmen, um für eine Überraschung zu sorgen. So zum Beispiel in *L'auberge ensorcelée* (1897): ein Reisender bezieht ein

²⁴⁹ Méliès, Georges: “The Importance of the Script“ In: Solomon, Matthew: *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination. Georges Méliès's Trip to the Moon*. Albany 2011, S. 242.

²⁵⁰ a.a.O., S. 243.

²⁵¹ Gaudreault, André: “Theatricality, Narrativity, and Trickality. Reevaluating the Cinema of Georges Méliès“ In: *Journal of Popular Film & Television*, Fall 1987, S. 112.

Pensionszimmer, in dem es nicht mit rechten Dingen zugeht. Gegenstände machen sich selbständig, verschwinden von einem Moment auf den nächsten und inmitten dieses chaotischen Ambientes explodiert die Nachttischkerze inklusive obligatorischer Rauchwolke, nachdem sie der Forscher angezündet hat. Er erschrickt und fällt zu Boden. Nach einem Schnitt – die Luft im Zimmer ist wieder klar – steht der Protagonist wieder auf. Es ist davon auszugehen, dass dieser Schnitt in erster Linie zeitökonomisch motiviert ist. *L'auberge ensorcelée* dauert etwas mehr als zwei Minuten, der Schauwert der Explosion ist nicht überragend, außerdem ist das Tempo, mit dem die beseelten Dinge im Pensionszimmer umherspukten, ein zügiges. Keine Zeit zu warten, bis sich der Raum vom Rauch der geborstenen Kerze geklärt hat.

Méliès degradiert die Explosion auch gern zum Schlussstrich, beispielsweise in *L'impressioniste fin de siècle* von 1899: der Regisseur – wie so oft als Zauberer in Erscheinung tretend – erweckt eine weibliche Statue zum Leben, bringt die Frau zum Verschwinden und Wiederauftauchen, einmal zerbröselt sie in seinen Händen zu einer Confettiwolke. Öfter tauschen die Frau und er mittels Stopp-Trick ihre Position ergo Gestalt. Zum Schluss – die Frau ist bereits nicht mehr vorhanden – setzt sich Méliès im Schneidersitz auf einen der im Raum befindlichen Tische, explodiert, Ende.

Dasselbe Schema kommt in *Le diable au convent* aus demselben Jahr zu tragen: der Teufel sucht ein Konvent heim. Gestaltenwandelnd wird er zum Priester, narrt so die Nonnen, gibt sich zu erkennen, schlägt die Ordensfrauen in die Flucht. Er stattet den Raum mit diabolischen Symbolen aus, zaubert allerhand Teufel und Hexen hervor, von denen er wild umtanzt wird, während er selbst frohlockend auf einer riesigen Kröte thront. Nacheinander wird der Satan von den Nonnen, einer Wache und einem Priester attackiert, mit letzterem liefert er sich einen dynamischen Zweikampf. Nichts kann den Teufel vertreiben. Schließlich wird eine Delegation von Priestern und Ministranten bestellt, die den heiligen Michael anrufen, der den Teufel mittels Explosion mit sich nimmt. Beide verschwinden, die katholische Kombo zieht von dannen. Hier gestaltet sich der Ablauf mit Explosion zum Zwecke des Verschwindens in umgekehrter Reihenfolge zu *L'auberge ensorcelée*: nach dem Schnitt sind Michael und Teufel bereits nicht mehr im Bild, die Explosion geht unter Rauchentwicklung los um anzuzeigen, dass sie beide mit sich genommen hat und simuliert so einen Moment der Gleichzeitigkeit, der jedoch aufgrund der Versetzung von Verschwinden und Puffwolke nicht komplett synchron verläuft.

Es gibt allerdings auch jene Filme im Schaffen von Méliès, die so kunstfertig geschnitten sind, dass es aussieht, als würde tatsächlich die Explosion im Moment ihrer Ereignishaftigkeit Dinge beziehungsweise Menschen vollständig zum Verschwinden zu bringen. *Illusions fantasmagoriques* (1898) ist ein frühes Beispiel: Méliès, in einem Raum stehend, der durch Illusionsmalerei barockes Interieur vortäuscht, steht vor einem zentral platzierten Tisch, darauf eine Kiste. Er gestikuliert wild und zaubert eine lebendige weiße Taube hervor – ein klassischer Zaubertrick. Er schmeißt die Taube und nacheinander zwei Stofffetzen in die Kiste, vollzieht eine ausladende Handbewegung, der Deckel der Kiste geht hoch, wie ein Springteufel schnellt ein als Pierrot verkleidetes Kind aus der Schachtel hervor. Méliès hebt den Pierrot heraus, stellt ihn auf ein Podest, holt eine Riesenaxt und schlägt damit auf die Bühnenfigur ein, die sich per Schnitt verdoppelt. Einen der beiden Pierrots verwandelt der Zauberer in ein Blatt Papier, das er in Stücke reißt, der zweite wird zurück in die Kiste gesteckt, die Méliès im nächsten Moment mit einem kleinen Hammer zerschlägt um zu zeigen, das sie leer ist. Er tritt auf eine der am Boden liegenden Kistenwände, der Pierrot erscheint erneut, Méliès wirbelt ihn herum, hebt ihn hoch, setzt sich mit ihm auf den Tisch. Das Kind hat sich in zwei Fahnen verwandelt, die der Zauberer schwingt, bevor er sich im Schneidersitz auf den Tisch setzt, explodiert und über die Tür rechts vollkommen intakt wieder auftritt. Verbeugung, Abgang.

Die Explosion als Schnitt, wie Méliès sie so häufig einsetzt, steht in ihrer Wechselhaftigkeit aus Verdeckung und Sichtbarmachung repräsentativ für die Mechanismen des frühen Kinos. Einerseits dient sie dem Filmmacher als spektakuläres Ablenkungsmanöver, um den Schnitt zu kaschieren. Hat man dieses System als Zuschauer_in aber erst einmal durchschaut, so wird der Schnitt dadurch umso sichtbarer. Er wird ausgestellt und funktioniert demnach komplett konträr zum continuity editing als Bedingung des Erzählkinos. Dies mindert allerdings nicht die Qualität des genuin filmischen Mittels. Ganz im Sinne des aufgeklärten Publikums der Laterna Magica-Aufführungen, das Paul Philidor adressierte, funktioniert das herausplatzende Geheimnis bei Méliès immer noch als Attraktion, nicht zuletzt wegen der immer wieder ins Bild gesetzten Asynchronizität, mit der Schnitt und Explosion aneinandergesetzt werden.

4.3.2 Körper platzen lassen – Die Explosion als humoristische Brutalität

Oftmals nutzt Méliès die Explosion als grotesk grausamen Schlussgag, zum Beispiel in *L'homme à la tête de caoutchouc* von 1901: zu sehen ist eine Werkstatt, in der eine Art Wissenschaftler (gespielt von Méliès) mit Zigarette im Mund im Bildzentrum einen kleineren Tisch auf einen größeren draufsetzt. Beherzt fasst er in eine kleine Kiste und zaubert aus ihr einen lebendigen Kopf hervor (er gehört Méliès), den er auf dem oberen Tischchen platziert. Der Kopf ist in ständiger Bewegung, die Gesichtsmimik ruhelos, der Blick trifft immer wieder auf die Kamera genauso wie jener des Wissenschaftlers, der sich nun hingesetzt hat und in Richtung Publikum gewandt überlegt, was er mit dem Kopf anstellen könnte. Er beschließt, das abgetrennte Haupt mit einem überdimensionierten Blasebalg aufzupumpen. Der Kopf – empört – wird größer und größer, bis er die gesamte Maske²⁵², die sich innerhalb des Sets als die eingefasste Öffnung eines schwarzen Schlundes präsentiert, ausfüllt. Der Wissenschaftler amüsiert sich und lässt per Ventil die Luft wieder raus aus dem Kopf, der augenblicklich auf Originalgröße zurückschrumpft. Alsdann zerzt der Maître seinen Assistenten (wiederum Méliès selbst) vom Nebenraum ins Versuchszimmer, um zu demonstrieren, wie sein neuestes Experiment funktioniert. Der Gehilfe ist begeistert, setzt sich an den Kopf, bläst und bläst mit dem Balg, bis es zu spät ist – begleitet von einer bauschigen Rauchwolke zerplatzt der Schädel. Zurück bleibt ein weinender Wissenschaftler, der sich nun nicht mehr verschwörerisch an das Publikum, sondern sich von ihm abwendet. Das Schicksal des plattgewalzten Körpers, der bis zur Explosion aufgepumpt wird, ereilt auch einen Polizisten in *Le Raid Paris – Monte Carlo en deux heures* (1905).

Die explizite Gewalt, die Méliès in seinen Filmen an seinem eigenen Körper und den Körpern anderer exerziert, und auch die dadurch hervorgerufene makabere Komik sind allein den filmischen Möglichkeiten zu verdanken. “Unlike most sudden disappearances and appearances seen in the magic theatre, which depended on momentary concealment in combination with hidden trapdoors, such cinematic transformations seemed to take place in full view of the audience.”²⁵³ So beschreibt der Filmwissenschaftler Matthew Solomon die

²⁵² Gunning erläutert Méliès’ massiven Gebrauch der Maske als eines seiner bevorzugten filmtechnischen Trickmittel: “In a number of Méliès’s films a black area in the set left an area of virginal film on the camera negative onto which a new image could be fixed when the film was rewound in the camera. This allowed an illusion not possible on the stage, the multiple reproduction of a single figure.” Gunning, Tom: “An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film“ In: Fell, John L. (Ed.): *Film before Griffith*. Berkeley/Los Angeles/London 1983, S. 357.

²⁵³ Solomon, Matthew: “Up-to-Date Magic: Theatrical Conjuring and the Trick Film“ In: *Theatre Journal*, Volume 58/4, December 2006, S. 604.

Wirkung der filmischen Überraschungen, die Méliès bereitet. Zwar gibt es bereits im Theater des 19. Jahrhunderts die sensationelle Zerstörung von Körpern. Das Pariser Grand Guignol ist ein Beispiel für die kunstfertige Simulation von korporalen Verletzungen. Doch niemals geht dieser Vorgang am Theater so leicht von der Hand wie in Méliès' Kinouniversum, in dem die so einfache wie effektvolle Kombination aus Explosion und Schnitt potenziell alles zerplatzen lässt, was dem Regisseur vor die Linse kommt. *Nouvelles Lutttes Extravagantes* (1900) ist ein weiteres diesbezügliches Beispiel: zwei Frauen in Trikots, die sich zur Kamera hin verbeugen. Nach einem Schnitt in bodenlange Kleider gehüllt, bedecken sie sich mit weißen Tüchern. Als sie diese abwerfen, kommen zwei Männer im Ringerdress zum Vorschein, die sogleich aufeinander losgehen. Einer bearbeitet den anderen so intensiv, dass dessen Körper sich in seine Einzelteile zerlegt, die der andere wieder zusammensetzt, ein Klaps auf den Kopf, und schon ist der Zerstückelte wieder ganz und lebendig. Bevor die beiden Ringer abgehen, zaubern sie die beiden Frauen von zu Beginn hervor – und ebenso schnell wieder weg.

Die zweite Szene beginnt: ein neues Herrenpaar betritt den „Ring“²⁵⁴. Nach kurzem Gerangel legt sich der Dicke auf den Dünnen und presst ihn mit seinem Körpergewicht platt wie eine Flunder. Wie einen Schlafsack rollt er den Überwältigten zusammen und wendet sich ab. Großer Fehler, denn der Dünne fasst neue Lebensgeister und sein altes Körpervolumen aus und befördert den Dicken mit einem Tritt in den Hintern Richtung Himmel. Im nächsten Moment wird der sich siegessicher glaubende Dünne vom herabfallenden Dicken getroffen und niedergestreckt. Dem Dünnen reicht's: er drapiert den am Boden liegenden Dicken ein wenig und hüpfte aus dem Stand kraftvoll auf dessen Bauch – der Dicke zerplatzt. Seine Körperteile liegen auf dem Boden verstreut – jetzt ist klar, dass es sich beim zweiten Abschnitt des Films um eine Variation der ersten Sequenz handelt. Der Dünne entfernt sich, und wie von Zauberhand setzen sich die Einzelteile des Dicken wieder zusammen, der – nun wieder ganz und lebendig – dem Gegner hinterherflucht.

Auch in *Explosion of a Motor Car*²⁵⁵ (1900) des britischen Regisseurs Cecil M. Hepworth tritt der Substitutionstrick als Explosion auf: zu sehen ist eine Straße mit Gehsteig, flankiert von

²⁵⁴ Streng genommen handelt es sich bei der Kampffläche nicht um einen Ring, das Setting – bestehend aus einer aufgelegten Matte und einem gemalten Hintergrund, der per Zaun anzeigt, dass sich die Arena in einer Art eingegrenztem Garten mit einer Sitzbank befindet, die beispielsweise dem Körper wieder zusammenzaubernden Ringer als Ablage für die noch losen Körperteile seines Gegners dient. Im Hintergrund öffnet sich der Blick auf ein Gewässer mit Segelschiffen, das von Zwiebeltürmen unterschiedlicher Größe eingefasst ist.

²⁵⁵ Unter dem Titel „Verstümmelungen – Nervenschock – Tod: Groteske und melodramatische Unfallszenarien“ analysiert Dorit Müller diesen und andere Filme des frühen Kinos, in denen es das Automobil als komische Todesmaschine auf eine Konfrontation mit dem Publikum anlegt; vgl. Müller, Dorit: *Gefährliche Fahrten. Das Automobil in Literatur und Film um 1900*. Würzburg 2004, S. 225 ff.

Zäunen, möglicherweise Vorstadt, es ist helllichter Tag. Ein Automobil biegt um die Ecke und fährt auf die Kamera zu. Mit der Zeit sind vier Insassen zu erkennen, die uns zuwinken. Kurz, bevor das Auto den Bildraum wieder verlassen würde, explodiert es, eine voluminöse Rauchwolke steigt auf. Ein Polizist nähert sich vom linken Bildrand her vorsichtig den Wrackteilen, blickt mit einem Fernrohr Richtung oben und weicht im nächsten Moment behände den vom Himmel schnellenden Leichenteilen aus. Als die Attacke vorbei ist, macht er sich pflichtbewusst daran, die einzelnen Körperpartien einander richtig zuzuordnen – wie der Ringer im ersten Abschnitt von Méliès' *Nouvelles Lutttes Extravagantes*.

4.3.3 Gottbedingte Urknallkontinuitäten

Der Wechsel von Auslöschung und die mit dem Schnitt folgende Rückrufung von Menschen in den Arbeiten von Méliès birgt laut der Filmwissenschaftlerin Lucy Fischer eine genderpolitische Dimension, wenn man bedenkt, wer hier wen seines Körpers beraubt beziehungsweise darüber bestimmt, wann und in welcher Gestalt dieser wieder auftaucht. In ihrem erstmals 1979 erschienenen Essay "The Lady Vanishes: Women, Magic, and the Movies" konstatiert Fischer, dass prinzipiell an einem Magier, der vor der Kamera Menschen und Dinge weg- und wieder herzaubert, nun wirklich nichts Besonderes sei, sondern dies qua Profession ganz logisch ist. Allerdings, so Fischer, nutzt Méliès den Stopp-Trick gleich für einen ersten Auftritt auf der großen Leinwand, um eine Frau zum Verschwinden zu bringen.²⁵⁶ Diese inhaltliche Widmung des technischen Mittels untermauert damit die Konstruktion einer Machtkonstellation, in der die Position von Männern im Kino anders gewichtet ist als die Position von Frauen. Zugespitzt formuliert kann man sagen, dass bereits mit Beginn der Filmgeschichte jenes Verhältnis von aktiv männlichem Protagonisten/Zuschauer und passiv weiblichem Anschauungsobjekt determiniert wird, das Laura Mulvey 1975 in ihrem Aufsatz "Visual Pleasure and Narrative Cinema" analysiert.²⁵⁷ Bezogen auf Méliès – den Fischer nicht

²⁵⁶ vgl. Fischer, Lucy: "The Lady Vanishes: Women, Magic, and the Movies" In: Fell, *Film before Griffith*, S. 339.

²⁵⁷ Geht man nach Miriam Hansen, so gibt es aber auch eine weibliche Zuschauerinnenschaft, die in der Zeit des frühen Kinos erstmals öffentlich in den Genuss der Betrachtung männlicher Körper gelangt und in dieser Konstellation das von der feministischen Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahre bestimmte Modell aus aktivem männlichen Zuschauer und passivem weiblichen Objekt auf der Leinwand komplett umdreht. Hansen führt diese Umkehrung anhand von *The Corbett-Fitzsimmons Fight* aus, einem Boxfilm in Featurefilm-Länge, der 1897 in die Kinos kam; vgl. Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, S. 1 ff. Für eine detailgenaue Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte des Films vgl. Streible, Dan: *Fight Pictures. A History of Boxing and Early Cinema*. Berkeley/Los Angeles/London 2008, S. 52ff.

nur als “‘father’ of film fantasy”²⁵⁸, sondern auch als ungewollten “patriarch of a particular cinematic vision of women”²⁵⁹ bezeichnet – bedeutet dies, dass er in Personalunion als vor der Kamera agierender Zauberer und hinter der Kamera agierender Regisseur die Menschen auf der Leinwand effektiv erschafft und wieder zerstört. Sowohl auf einer technischen als auch auf einer inhaltlichen Ebene übt Méliès Macht über seine Figuren aus. Er personifiziert so gleich zwei Schöpfungsdiskurse, die ideologisch gegeneinanderstehen: den göttlichen Schöpfer und – von heute aus über die Wissenschaftsgeschichte rückblickend – den Urknall. Das Kino als Allmachtsphantasie.

Auch die Männer verpuffen in Méliès’ temporeichen Universen, das muss auf jeden Fall gesagt werden, und er selbst schont sich in seinen zahlreichen Erscheinungen nicht. Allerdings – und das ist laut Fischer der entscheidende Punkt – nutzt Méliès die Möglichkeiten des neuen Mediums, mit denen er so experimentierfreudig die Transformation theatraler Elemente in eine genuin filmische Sprache unternimmt, eben nicht, um traditionelle Rollenbilder zu brechen. Also folgert Fischer:

It is precisely the dominance and immutability of that paradigm [Mann – Zauberer/Frau – Assistentin, Anm. d. Autorin] that makes one begin to suspect that sexual role-playing is itself at issue in the rhetoric of magic, and that perhaps in performing his tricks upon the female subject, the male magician is not simply accomplishing acts of prestidigitation, but is also articulating a discourse on attitudes toward women.²⁶⁰

Die Frau als Hervorbringung männlicher Phantasie. Auch im Kino bleibt sie die Assistentin des Magiers beziehungsweise wird ihr die Funktion des Eyecandy, des hübschen Beiwerks zugeordnet. Sie nimmt keine aktive Position ein. Bezeichnenderweise trägt der Film, in dem Méliès laut Fischer zum ersten Mal den Stopp-Trick im Kino demonstriert, den Titel *Escamotage d'une Dame au Théâtre Robert Houdin* (1896) – ein in allen Belangen unmodernes Setting: Méliès bittet eine schick gekleidete Frau, auf einem in der Mitte eines Raumes mit gemaltem Barockdekor platzierten Stuhl Platz zu nehmen. Bis er ein Tuch geholt hat, fächelt sie sich mit einem dekorativen Fächer aus Straußenfedern Luft zu. Er überdeckt sie mit dem Tuch, Schnitt, zieht das Tuch weg, der Stuhl ist leer. Eine bedeutende Handbewegung Richtung Decke und Richtung Stuhl zaubert schließlich ein Skelett hervor, Méliès bedeckt es mit dem Tuch, gleiche Prozedur wie davor, die Frau ist wieder da. Verbeugung, Abgang, nochmaliger Vorhang.

²⁵⁸ Fischer, “The Lady Vanishes”, S. 340.

²⁵⁹ ebd.

²⁶⁰ ebd.

Diese Allmacht über die Frau zelebriert Méliès noch in zahlreichen anderen Filmen. *Les apparitions fugitives* (1904) ist einer davon. Darin eine Frau, die – ganz dem Titel gemäß flüchtige Erscheinung – per Überblendung sicht- und unsichtbar gemacht, wie es dem Zauberer gefällt. Sie ist tricktechnisches Wachs in seinen Händen.

4.4 Gewaltförmige Klischees

Besonders perfide wirkt das schon mit den frühesten Filmen reproduzierte Machtgefälle zwischen Mann und Frau dann, wenn sich die durch Filmtricks gewaltsam hervorgebrachte An- und Abwesenheit der Frau auf der inhaltlichen Ebene doppelt. Ein plakatives Beispiel hierfür ist der Film *Anarkistens Svigermor/Die Schwiegermutter des Anarchisten* des dänischen Regisseurs Viggo Larsen aus dem Jahr 1906: der Herr des Hauses nutzt die Abwesenheit seiner Frau, um sich an die Kammerzofe heranzumachen. Sie werden in flagranti von der Schwiegermutter und von der Gattin erwischt, woraufhin erstere den Treulosen durch die Räume des Hauses jagt. Die Verfolgung führt durch Schlafzimmer und Bibliothek, die Schwiegermama muss allerhand Attacken des Schwiegersohnes abwehren, er drischt mit Polstern auf sie ein und verstellt ihr den Weg mit Möbeln, sie kommt zu Fall. Der Slapstick und die Gestalt der Schwiegermutter – mindestens einen Kopf größer als der Anarchist, wahrscheinlich ein Mann in Frauenkleidern – weisen den Film als Komödie aus. Schließlich endet die Jagd in jenem Zimmer, in dem sie begonnen hat, der Mann springt vor den Augen seiner Frau aus dem Fenster, es macht den Anschein, er sei tot. Mittlerweile ist auch die Schwiegermutter wieder im Zimmer angekommen, sie eilt mit der Tochter nach draußen. Als sie beim vermeintlich Toten angelangt sind, springt dieser quietschlebendig auf und eilt zurück ins Zimmer, um den ultimativen Schlag gegen seine Feindin vorzubereiten. Unsanft kommt die Schwiegermutter mittels Falle in einem Bottich mit Wasser zu sitzen, sie will sich zum Ausruhen auf dem Tisch niederlassen, doch der hält ihrem Körpergewicht nicht Stand, er bricht unter ihr zusammen, sie bleibt erschöpft am Boden liegen. Der Anarchist nutzt den schwachen Moment aus, um eine Kiste Dynamit heranzuschleppen, die er neben der Frau platziert, er zündet, bringt sich in Sicherheit, die Schwiegermutter explodiert. Es regnet Leichenteile vom Himmel, er krümmt sich vor Lachen, seine Frau betritt das immer noch nebelverhangene Zimmer und fällt in Ohnmacht. Er fängt sie auf, setzt sie auf einen Sessel,

schüttet ihr mit ziemlichem Schwung Wasser ins Gesicht, redet beschwichtigend auf sie ein, Ende.

Sowohl in Tempo als auch im Einsatz der Explosion weist *Anarkistens Svigermor* Parallelen zu *Explosion of a Motor Car*, *L'homme à la tête de caoutchouc* und *Nouvelles Luites Extravagantes* auf, allerdings hat die Gewalt in Viggo Larsens Kinokomödie eine zusätzliche Dimension: sie ist sexistisch motiviert, und dies nicht erst in der Szene, in der der Protagonist die ungeliebte Schwiegermutter – die gesellschaftlich bedingt ein beliebtes Feindbild darstellt – in die Luft jagt. Die Gewalt äußert sich auch in der Körperexplosion des Protagonisten selbst, im hysterischen Lachen, mit dem er das Zerreißen der Unliebsamen in der Luft quittiert, und nicht zuletzt im brutalen Wachschlagen der Ehefrau mittels Wasser.

4.4.1 Die häusliche Sphäre als Pulverfass, komisch

Ich habe dermaßen laut gesungen, dass ich explodiert bin.²⁶¹
(Chantal Akerman)

Dass explodierende Frauenkörper auch etwas tatsächlich Humoriges und Subversives an sich haben können, beweist George Albert Smiths *Mary Jane's Mishap* (1903)²⁶², den die Film- und Medienwissenschaftlerin Maggie Hennefeld als besonders ikonisches Beispiel eines Genres des frühen Kinos veranschlagt, in dem Frauen spontan in Flammen aufgehen.²⁶³ Mary Jane, gespielt von Laura Bayley, betritt eine großzügig dimensionierte Küche, in der Bildmitte ein ausladender Herd. Die Protagonistin ist offensichtlich gerade erst aufgestanden. Sie gähnt und streckt sich, geht zum Fenster, um die Jalousien hochzuziehen, ihre Bewegungen gewinnen an Schwung. Mary Jane entzündet den Ofen. Während sie darauf wartet, dass es anständig brennt, putzt sie Schuhe. In ihrem Überschwang verteilt sie Schuhcreme in Form eines Oberlippenbarts in ihrem Gesicht, sie bemerkt das Malheur und nimmt einen Spiegel von der Wand, um den Schaden zu begutachten. Das Ergebnis amüsiert

²⁶¹ Akerman, Chantal: „Neben seinen Schnürsenkeln in einem leeren Kühlschrank laufen“ In: Astrid Ofner/Claudia Siefen/Stefan Flach (Hrsg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums*, 6. Oktober bis 3. November 2011. Wien 2011, S. 77.

²⁶² Es handelt sich hierbei um das Remake eines Films von Edwin S. Porter mit dem Titel *The Finish of Bridget McKean* aus dem Jahr 1901; vgl. Hennefeld, Maggie: "Destructive Metamorphosis: The Comedy of Female Catastrophe and Feminist Film Historiography" In: *Discourse – Journal for Theoretical Studies in Media & Culture*, Spring 2014, Vol. 36/2, S. 190.

²⁶³ vgl. a.a.O., S. 176.

Mary Jane. Nachdem sie sich mehr schlecht als recht den Bart entfernt hat, wirkt sie sehr zufrieden und zeigt dies an, indem sie ganz toll mit den Augen in Richtung Kamera rollt. Mehrere ästhetische Maßnahmen helfen Laura Bayley dabei, immer wieder den Kontakt mit uns Zuschauer_innen herzustellen. Zum einen wechselt der Regisseur Smith von einer Totalen in die Halbtotale, wenn er möchte, dass wir der Protagonistin beim Spaß treiben möglichst nahe sind. Zum zweiten nimmt Bayley immer wieder durch einen direkten Blick in die Kamera Kontakt mit uns auf. Am überzeugendsten gestaltet sich diese Geste der Zuwendung in dem Moment, in dem Mary Jane – unzufrieden über das noch immer nicht so recht lodernde Offenfeuer – beschließt, nachzuhelfen. Sie nimmt eine Flasche mit der Aufschrift PARAFFIN und beginnt, den Inhalt großzügig und mit mehrmaligem Absetzen in den Ofen zu gießen. Immer wieder blickt sie dabei in unsere Richtung, einmal zuckt sie dabei mit den Schultern, einmal zwinkert sie uns zweimal hintereinander zu, als wollte sie sagen: „Ein bisschen mehr schadet nicht“.

Diese direkte Adressierung des Publikums mittels Blick in die Kamera ist laut Tom Gunning eine der signifikantesten Gesten des frühen Kinos überhaupt:

[...] the recurring look at the camera by actors [...], which is later perceived as spoiling the realistic illusion of the cinema, is here undertaken with brio, establishing contact with the audience. From comedians smirking at the camera, to the constant bowing and gesturing of the conjurers in magic films, this is a cinema that displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator.²⁶⁴

Der direkte Blick holt das Publikum verschwörerisch mit ins Boot, macht es zu Kompliz_innen, simuliert eine reziproke Kommunikation. Er ist Attraktion, genauso wie die Explosion. Beide treffen unvermittelt auf ihr Gegenüber, sie ignorieren die vierte Wand, die das Kino ab den 1910er Jahren – angelehnt an das Theater – etabliert. Blick und Explosion sind unverschämt.

Als Mary Jane nun den paraffingefüllten Ofen erneut entzündet, bricht eine voluminöse Rauchwolke aus ihm hervor – das war's mit Mary Jane. Mit der nächsten Einstellung wechselt die Szenerie in ein Studio-Außen, zu sehen ist ein qualmender Rauchfang, aus dem Mary Janes Körper wie eine Rakete herausschießt, wieder regnet es Körperteile vom Himmel, Schnitt: Im Bild ein Grabstein in Großaufnahme, er trägt die Aufschrift

²⁶⁴ Gunning, "The Cinema of Attraction[s]", S. 382.

HERE LIES MARY JANE
WHO
Lighted the Fire
WITH PARAFFIN
REST IN PIECES

Es folgt eine Wischblende (!).²⁶⁵ Trauernde Frauen erkundigen sich beim Friedhofsgärtner nach dem Grab von Mary Jane, er unterweist sie, sie treten heran und weinen, plötzlich steigt – weiß wie die Ahnfrau, “an ectoplasmic version of her former self”²⁶⁶ – in einer Überblendung die Tote aus dem Grab und schlägt die Besucherinnen in die Flucht. Offensichtlich sucht Mary Jane etwas. Es ist die Paraffinflasche, die sie in einer letzten triumphierenden Geste mit ausgestreckten Armen über ihren Kopf hält, bevor sie endgültig im Grab verschwindet.

Worin unterscheidet sich nun die explosive Brutalität, mit der in *Anarkistens Svigermor* hantiert wird, von der Komik der körperlichen Dekonstruktion, die in *Mary Jane's Mishap* zelebriert wird? Während Larsen aus der Explosion einen simplen Effekt macht, der inhaltlich den hinterlistigen Sieg des Anarchisten über die ungeliebte Schwiegermutter besiegelt, nutzt Smith die Explosion, um mit ihr als kinematographisch-eigensinnigem Mittel den Körper von Mary Jane zu transformieren. Mary Jane fordert die filmischen Möglichkeiten im Sinne ihrer Gestaltenwandlung heraus: “Metamorphic corporeality [...] coemerges aesthetically with the articulation of narrative film grammar.”²⁶⁷ Darin – so Maggie Hennefeld – liegt denn auch die Komik des Films begründet: “[...] from the disheveled body to the dismembered body to the ectoplasmic spirit. Mary Jane draws us nearer and nearer to the phantom world of trick cinema [...]”.²⁶⁸ Und noch ein wichtiger Punkt: mit dem Verhängnis der Explosion stellt Smith eine Nähe zwischen uns Zuschauer_innen und Mary Jane her, die Larsen in seinem gehässigen Film nicht anstrebt.

Hennefeld begreift den Topos der explodierenden und brennenden Hausfrau im frühen Kino als eine Reaktion auf gesellschaftspolitische und (wahrnehmungs)ökonomische Umschwünge, konkret die Moderne: “[...] metamorphic comedienne internalize the instabilities

²⁶⁵ Für die damalige Zeit war dieses Verfahren zum Anzeigen eines Ortswechsels noch sehr ungewöhnlich; vgl. Hennefeld (die auf Barry Salt verweist), “Destructive Metamorphosis“, S. 186. Barry Salt weist auf die Besonderheit dieser Art von Blende hin in “Film Form 1900-1906“ In: Elsaesser, Thomas und Adam Barker (Ed.): *Early Cinema. Space – Frame – Narrative*. London 1990, S. 39.

²⁶⁶ Hennefeld, “Destructive Metamorphosis“, S. 185.

²⁶⁷ a.a.O., S. 186.

²⁶⁸ a.a.O., S. 185-186.

of the outside world through their constant recourse to bodily transformation.“²⁶⁹ Damit begründen Filme wie *Mary Jane's Mishap* eine veräußernde Form der subversiven politischen Kritik, die in den 1960er Jahren im Zuge der zweiten Frauenbewegung von Filmemacherinnen mit komischen, und das heißt: explosiven Mitteln weitergeführt wird. Filmen also, in denen die Protagonistinnen hingebungsvoll geschlechtlich konnotierte Metiers wie die Küche physisch – und damit selbstverständlich auch metaphorisch – auseinandernehmen, bevor sie selbst in die Luft gehen.

Chantal Akermans *Saute ma ville* (1968) lässt sich als Schwester im Geiste von *Mary Jane's Mishap* begreifen, wobei Akerman – nicht nur Regisseurin, sondern auch Protagonistin – in ihrem Debütfilm das explosive Verhältnis von Frauenbild und der damit verknüpften Enge des häuslichen Arbeits-, also Lebensbereichs radikalisiert. Wir beobachten Akerman als Namenlose dabei, wie sie in der kleinen Küche ihrer Plattenbauwohnung typisch weibliche Tätigkeiten ausführt, dies allerdings in einer Art und Weise, die großes Ungeschick an den Tag legt: die Spaghetti werden kreisförmig ins heiße Wasser geworfen, das Putzpulver samt Verpackungsschachtel im Wasserkübel versenkt, und wie Mary Jane ist auch die Protagonistin in *Saute ma ville* unfähig, ihre Schuhe zu putzen, ohne Teile des eigenen Körpers in Mitleidenschaft zu ziehen – im Fall von Akerman ist es nicht das Gesicht, sondern zunächst der weiße Socken an ihrem Fuß und in weiterer Folge der nackte Unterschenkel. Akerman isst die Spaghetti mit Messer und Gabel, sie putzt, indem sie das Wasser aus dem Kübel in einer diagonalen Schussbewegung über den mit Küchenutensilien übersäten Boden leert. Jeder ihrer Aktionen haftet etwas Unsinniges und Überschüssiges an. Letztendlich stellt sich heraus, dass die Protagonistin mit ihrer Schneise der Verwüstung den Weg zum Selbstmord legt. Anders als Mary Jane, die über Maß und Ziel hinausschießt, arbeitet Akerman in *Saute ma ville* bewusst auf das Ende hin, das den ganzen Film über angedeutet wird. Am Schluss verbrennt sie den an der aufgeklappten Herdaufdeckung angehefteten Abschiedsbrief (?), entzündet den Herd, dreht das Gas auf und lehnt sich mit Blumenstrauß in der Hand über den Ofen.

So wie *Mary Jane's Mishap* feiert auch *Saute ma ville* die hausfräulichen Unfähigkeiten einer Protagonistin, die – noch radikaler als die Küchenkollegin von 1903 – das gesellschaftliche Korsett sprengt, in das sie gezwängt wird, indem sie sich selbst vorsätzlich den Garaus macht (allerdings nicht, ohne „ihre Stadt“ mit sich zu reißen). Die Frau in *Saute ma ville* ist kein

²⁶⁹ Hennefeld, „Destructive Metamorphosis“, S. 177.

Opfer der Umstände, sondern selbstbestimmte Heldin der Verweigerung. "[E]very gesture looks like the externalisation of psychic implosion [...]"²⁷⁰, schreibt Janet Bergstrom über das Gebaren Akermans in diesem Kammerstück, dessen Finale nicht die Explizitheit im Bild bemüht, sondern sich auf der Tonebene ausbreitet. Mit dem Knall der Explosion erfolgt der Schnitt auf eine schwarze Leinwand, die den Film auch eröffnet hat. Nachdem der Lärm sich verzogen hat, ist abschließend der kindliche Singsang der Protagonistin zu hören, der den gesamten Film über immer wieder auftaucht, manchmal gleichmäßig vor sich hin fließend, manchmal aggressiv laut und noch kakophonischer werdend. Dieses allerletzte La-La-La ist ebenso triumphierend wie Mary Janes finales Emporrecken der Paraffinflasche.

Beide Frauen sind weit davon entfernt, die Katastrophen, die passiert sind, als Läuterung zu erfahren. Vielmehr ziehen sie der Gesellschaft metaphorisch gesprochen eine lange Nase. Die Explosion dient ihnen als Ausstiegsszenario, als Verbündete. In Filmen wie *Mary Jane's Mishap* oder *Saute ma ville* ist sie mit einer metaphorischen Kraft ausgestattet²⁷¹, die als Kritik an der gesellschaftlichen Festschreibung des häuslichen Bereichs als Domäne der Frau gelesen werden kann.²⁷² Die Protagonistinnen brechen aus sich heraus. Und sie bereuen nichts. Für sie bedeutet das Explodieren keine Strafe, sondern den Sieg über Fremdbestimmung. Durch den metaphorischen Einsatz der Explosion in Filmen mit sprichwörtlich aus der Haut fahrenden Frauen wird ab *Mary Jane's Mishap* ein

²⁷⁰ Bergstrom, Janet: "The Innovators 1970-1980: Keeping a Distance" In: *Sight & Sound*, November 1999, S. 27.

²⁷¹ Die Explosion ist im Schaffen von Chantal Akerman eine Konstante. Janet Bergstrom weist darauf hin, dass die über den Ton ausgetragene ultimative Zerstörung aus *Saute ma ville* in Akermans wohl berühmtestem Film *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976) als Motiv wieder auftaucht, und zwar immer dann, wenn Jeanne ihre Küche betritt; vgl. Bergstrom, "The Innovators 1970-1980", S. 27. Auch im autobiographischen Schreiben von Akerman hat die Explosion einen Stellenwert, vor allem in Zusammenhang mit dem Trauma der Verfolgung und Auslöschung, das Akermans jüdische Familie durch das nationalsozialistische Regime erfahren hat. Die Spuren der Familie zurückzuverfolgen, ist immer wieder Thema in Akermans Filmen. So auch in *D'Est* (1993), der eine Reise zeigt, die von Deutschland nach Russland führt. Akerman schreibt später in einem Text zur einer ihrer Filminstallationen: „[...] *D'Est* [...], das ist ein Dokumentarfilm, man sagt sogar ein künstlerischer Dokumentarfilm, das ist ein Film über die Implosion, oder sowas. Ich hab vergessen, was ich gesagt habe. Ich erinnere mich nur an das Wort Implosion, und dass der Film nur von einem Kind der zweiten Generation gemacht worden konnte, nach den Lagern, nach der Zeit der Verfolgungen. Von einem Kinde, das nicht das Recht zu explodieren hat.“ Akerman, „Neben seinen Schnürsenkeln in einem leeren Kühlschrank laufen“, S. 73-74.

²⁷² Maggie Hennefeld geht noch einen Schritt weiter, indem sie *Mary Jane's Mishap* nicht nur als Schelminnenstück der für den Haushalt ungeeigneten Protagonistin liest, sondern das Genre der feminisierten Küchenexplosionsfilme historisch an die sogenannten "Crinoline Conflagrations" anbindet. Mit Crinoline Conflagrations wurden im 19. Jahrhundert Vorfälle bezeichnet, in denen Frauen aufgrund der ausladenden und unpraktischen Reifröcke (Krinolinen), zu deren Tragen sie verdonnert waren, sich an häuslichen Feuerstellen entzündet haben. Viele der Crinoline Conflagrations endeten für die Frauen tödlich und als Sensationsmeldungen in den Tageszeitungen; vgl. Hennefeld, "Destructive Metamorphosis", S. 180ff. Assoziationen zu den in Flammen geratenen Zuschauerinnen der Feuerwerke werden wach; siehe dazu das erste Kapitel dieser Arbeit.

melodramatisches Prinzip verfolgt, noch bevor es die Konventionen des Melodramas zusammengebündelt als Genre für das Kino überhaupt gibt. Kinematographische Räume also, in denen das Unaussprechbare, das gleichbedeutend ist mit Gesellschaftskritik, über den Einsatz des Filmischen zum Ausdruck gebracht wird.

In ihrer Funktion als Attraktion und durch ihre metaphorische Brisanz stachelt die Explosion den kinematographischen Apparat zu einer Ästhetik an, die dem Publikum über die Membran der Leinwand subkutane Perspektiven eröffnet, die es bis dato nicht kannte. Die Avantgardist_innen der 1920er Jahre sind sich dieses erkenntnisreichen Potentials bewusst, und nicht nur das: Sie erkennen – so die Kinopionierin Germaine Dulac – „daß der Film auch eine Seele hat“²⁷³. Diese wahrnehmbar zu machen, obliegt den Filmemacher_innen der 1920er Jahre.

²⁷³ Dulac, Germaine: „Das Wesen des Films: Die visuelle Idee“ In: Diederichs, Helmut H.: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main 2004, S. 235.

5. Kapitel: Kino als Naturgewalt

5.1 Die Erschütterungen des Jean Epstein

Movies, sagen die Engländer, vielleicht weil sie verstanden haben, dass die erste Treue gegenüber dem, was das Leben ist, darin besteht, wie dieses zu wimmeln.²⁷⁴
(Jean Epstein)

„Die Nacht bot dem Auge eine Fülle von Blicken. Alle Gerüche riefen zugleich.“²⁷⁵ So beschreibt Jean Epstein in seinem Aufsatz „Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet“ (1926) den synästhetischen ersten Eindruck nach der Ankunft auf Sizilien. Der Filmemacher hat eine Mission. Er ist angereist, um gemeinsam mit seinem Kameramann Paul Guichard den Ausbruch des Ätna zu filmen. Bezüglich dieses Vorhabens agiert die Nacht mit ihren verlockenden Reizen gewissermaßen als vorbereitende Maßnahme für den spektakulären Auftritt des „große[n] Schauspieler[s], der seine Aufführung zwei- oder dreimal im Jahrhundert losbrechen lässt“²⁷⁶. Die Aufnahmen, die Epstein und Guichard vom Ausbruch des Ätna herstellen, sind nicht erhalten, allerdings wirken die durch den Vulkan ausgelösten Erschütterungen in den seismographischen Überlegungen Epsteins zur Vitalkraft des Kinos ordentlich nach. Dabei ist der dramatische Auftritt des Ätna nicht die erste nervöse Filmerfahrung, die Epstein auf italienischem Boden zuteil wird. In einer Kindheitserinnerung berichtet er von einer vermeintlich missglückten Filmprojektion, die sich während eines Aufenthalts an der Adria zugetragen hat. Epstein beschreibt den Beginn einer klassischen Vorführsituation – das Licht im Saal erlischt, der Lichtbalken trifft die Wand, auf der alsbald „zitternde Schemen“²⁷⁷ von „Phantome[n], die alles in allem gar keine Angst machten, eher lustig waren“²⁷⁸ erscheinen, doch im nächsten Augenblick kippt die Szenerie:

Plötzlich trat das Gezappel der Bilder über die Ränder der Leinwand, machte sich auch auf den Wänden und dem Parkett breit. Mein Stuhl wurde von einem kurzen Zittern erfasst, das genügte, mich in einen Schwindel zu versetzen. Es gab Schreie, Geräusche von Sesseln, die über den Boden schrammten, dann wurden Leuchter-Tischchen beiseite gerückt, Glas ging zu Bruch. Die Projektionslampe verlosch. In die Dunkelheit hinein sprach die Stimme des Geschäftsführers, der versuchte, das panische Durcheinander zu bändigen: Es handle sich lediglich um einen leichten Erdstoß, gänzlich harmlos und völlig normal zu dieser Jahreszeit in diesem Bereich der

²⁷⁴ Epstein, Jean: „Das Kino und die moderne Literatur“ In: Brenez, Nicole und Ralph Eue (Hrsg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008, S. 23.

²⁷⁵ Epstein, Jean: „Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet“ In: Brenez und Eue (Hrsg.), *Jean Epstein*, S. 43.

²⁷⁶ ebd.

²⁷⁷ Epstein, Jean: „Erste Kinoerlebnisse“ In: Brenez und Eue (Hrsg.), *Jean Epstein*, S. 9.

²⁷⁸ ebd.

Die Filmprojektion als Ereignis, zuvor von den Veranstaltern als Überraschung angekündigt²⁸⁰, erfährt also dramatische Verstärkung durch die körperlich spürbare Verschiebung von Oberflächen. Die Assoziation von Kino und Naturgewalt (beziehungsweise die Definition von Kino als Naturgewalt) ist ein Topos, der in Epsteins filmphilosophischen Schriften immer wieder auftaucht. An Vulkanausbrüchen und Erdbeben schärft sich der Sinn für das Filmische: Blickwinkel, Raum- und Zeitverhältnisse ändern sich von einem Moment auf den nächsten, die Wahrnehmung wird erschüttert.

Als Epstein 1926 auf Sizilien den Ätna filmt, sensibilisiert ihn die vorgefundene Umgebung in einer Art, die seine Aufmerksamkeit gewaltsam auf sich selbst und damit auf das Kinematographische als Erkenntnisprozess lenkt. Als in dem Hotel, in dem Epstein während seines Sizilien-Aufenthaltes residiert, der Lift ausfällt, muss der Regisseur mit der Treppe, „die noch ohne Geländer“²⁸¹ und deren gesamte Wand verspiegelt war²⁸², vorlieb nehmen. „Die immense Spirale von Stufen verhiß Schwindelgefühle“²⁸³ – es muss so ähnlich gewesen sein wie damals, als der Stuhl des Kindes Epstein während der adriatischen Filmprojektion von einem kurzen Zittern gebeutelt wurde. Getrieben vom Sog der verspiegelten Abwärtsspirale ereilt Epstein beim Anblick seiner vervielfachten Gestalt eine gravierende Einsicht: „Ich ging die Treppe hinab, von mir selbst umgeben, von Reflexen, Widerspiegelungen meiner Bewegungen, Projektionen.“²⁸⁴ Epsteins vervielfältigtes Bild scheucht ihn die Treppe des Hotels hinab und verändert ununterbrochen sein Antlitz. Die Begegnung mit der eigenen Gestalt liest sich wie die Beschreibung des technischen Vorgangs einer Filmprojektion: das physische Objekt (Epstein) wird einem Filmstreifen gleich durch den Projektor (verspiegelte Wendeltreppe) gejagt. Die Intensität, mit der dies in der geschilderten Szene geschieht, lässt kaum Zeit, sich der jeweiligen Perspektive zu vergewissern: „Jede Drehung überraschte mich unter einem anderen Winkel. [...] Jedes dieser Bilder lebte nur einen Augenblick; kaum fand es sich erblickt, war es auch schon wieder

²⁷⁹ Epstein, „Erste Kinoerlebnisse“, S. 9-10. Schon in einem Text von 1921, in dem Epstein die Wechselwirkung zwischen Kino und moderner Literatur erläutert, schreibt er bezugnehmend auf eine „Ästhetik der Nähe“, die das Kino – in Zusammenhang mit auf die Leinwand projizierten Großaufnahmen – fähig ist zu erzeugen:

„Kein Zucken verbirgt sich mir. Kleinste Wechsel in den Einstellungen bringen mich aus dem Gleichgewicht.“ Epstein, „Das Kino und die moderne Literatur“, S. 23.

²⁸⁰ vgl. Epstein, „Erste Kinoerlebnisse“, S. 9.

²⁸¹ Epstein, „Der Ätna vom Kinematographen her betrachtet“, S. 46.

²⁸² vgl. ebd.

²⁸³ a.a.O., S. 47.

²⁸⁴ ebd.

vergangen, ersetzt durch ein neues.“²⁸⁵ Wie Feuerwerke leben die Bilder Epsteins im Spiegelkabinett „nur einen Augenblick“, mit dem Tritt auf die nächste Stufe ist die vorhergegangene Einstellung bereits passé, und die nächste visuelle Überraschung baut sich vor ihm auf, um gleich darauf wieder zu verschwinden. Die Bewegung im durch montierte Spiegelflächen strukturierten Treppenhaus zergliedert Epsteins Körper mit jedem weiteren Schritt, der zugleich ein Schnitt ist. Bezugnehmend auf das Ohr des (Tyrannen) Dionysos, jener Grotte in Syrakus, deren Akustik jeden Laut aus dem Inneren der Höhle um ein etwa 16faches verstärkt²⁸⁶, zieht Epstein eine Analogie zu der Intensivierung seiner Sinneseindrücke durch die verspiegelte Treppe:

Diese Treppe war also das Auge eines anderen Tyrannen, nur noch verräterischer. Ich stieg darin hinab wie durch die optischen Facetten des Komplexauges eines riesigen Insekts. Andere Bilder erschienen aufgrund der Winkel, in denen sie zueinander standen, zerschnitten, ja amputiert; sie setzten mich herab, zerlegten mich, demütigten mich.²⁸⁷

So hat sich Epstein noch nie wahrgenommen: deformiert und in rasender Abfolge aus unterschiedlichen Blickwinkeln – er sieht sich entblößt, mit anderen Augen. Nicht immer ist sein Bildnis schmeichelhaft, und so lehrt ihn die kinematographische Bewegung durch das Spiegelkabinett auch, dass man diesen unbekannten Blick auf die eigene Gestalt, der die Eigenwahrnehmung herausfordert, erst einmal aushalten muss. Das Auge der Kamera entblättert den Menschen, und wird man dessen in der Projektion auf der Leinwand ansichtig, erschüttert einen dieser fremdartige Anblick. Dabei beschränkt sich die Fähigkeit der Kamera zur Bloßstellung nicht allein auf die menschliche Gestalt. Auch die Dinge werden von ihr in anderem Licht erfasst. Epstein äußert sich – in Berufung auf Apollinaire – begeistert über dieses transformatorische Potential, das durch den kinematographischen Apparat freigesetzt wird:

Sinn und Zweck des Aufnahmegeräts besteht darin, [...] einer Über-Realität zur Erscheinung zu verhelfen [...], insofern wir es bei ihm [dem Aufnahmegerät] mit einem Auge zu tun haben, das mit analytischen außermenschlichen Fähigkeiten begabt ist. Es ist ein Auge ohne Vorurteile, ohne Moral, unabhängig von zufälligen Einflüssen [...].²⁸⁸

²⁸⁵ Epstein, „Der Ätna vom Kinematographen her betrachtet“, S. 47.

²⁸⁶ ebd. Epstein gebraucht für die verstärkende Wirkung des Dionysischen Ohres ein explosives Bild: „[...] in der Latormia del Paradiso, wo aufgrund der Sensibilität des Felsens auch die leisesten Worte im Ohr von Dionysios dem Tyrannen zu einem gewaltigen Tosen anschwellen, das ihm fast den Kopf zerplatzen ließ.“

²⁸⁷ ebd.

²⁸⁸ a.a.O., S. 48. Ab den späten 1960er Jahren werden die Apparatus-Theoretiker_innen die von Epstein hervorgehobene Amoralität der Kamera im Sinne eines unvoreingenommenen Blicks stark in Zweifel ziehen; vgl. dazu z. B. Pleyne, Marcelin und Jean Thibaudau: „Ökonomisches, Ideologisches, Formales ...“ In: Riesinger, Robert F. (Hrsg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster 2003, S. 11-25, sowie Baudry, Jean-Louis: „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“ In: Riesinger, *Der kinematographische Apparat*, S. 27-39.

Die Funktion als sezierendes Auge, dessen Blick freilegt, was unter der Oberfläche des Objekts schlummert, zählt Epstein zu den großen Eigenheiten und damit Vorteilen des Kinos gegenüber dem Theater.²⁸⁹ Der Sprung, der sich vom sehenden zum zergliedernden Auge vollzieht, weitet seine Dynamik aus, wenn das Zergliederte durch sein Erscheinen auf der Leinwand eine zusätzliche Dimension entfaltet:

Es [das Kino] offeriert uns eine Quintessenz, ein zweifach destilliertes Produkt. Mein Auge gibt mir die Idee einer Form; auf dem Filmstreifen lagert sich ebenfalls die Idee einer Form ab; eine Idee, die außerhalb meines Bewusstseins ist; eine Idee ohne Bewusstsein, eine latente, geheime, aber wundervolle Idee; und was gibt mir nun die Leinwand? Eine Idee der Idee, die Idee, die mein Auge der Idee des Objektivs entlockt, eine Idee im Quadrat [...]²⁹⁰

Gewiss formuliert Epstein hier ein platonisches Konzept. Mit der Weiterentwicklung der Idee durch und über diverse Bildträger_innen (Auge, Filmstreifen, Leinwand) werden die latenten Eigenschaften eines Objekts sichtbar. Die Kamera ändert den Aggregatzustand jenes Objekts, das zuvor vom Auge gesehen wurde, und die Leinwand präsentiert die durch den Kamerablick erzeugte neue Konsistenz des Objekts. Epstein hat erkannt, dass dem Kinematographen die Kraft innewohnt, diese Transformationen mit einer Urgewalt zu erzeugen, die einem ausbrechenden Vulkan gleichkommt, der von einem Moment auf den nächsten sowohl Raum- als auch Zeitgefüge in einer explosiven Ästhetik auseinandernimmt. Die Zerteilung der Welt, das Gewimmel, das Epstein „Leben“ nennt, wird an keinem Ort so überzeugend vollzogen wie im Kino. Der kinematographische Apparat operiert mit übermenschlichen Blickwinkeln. Sein Animismus haucht den Dingen verborgenes Leben ein.

5.1.1 Die Beseelung der Dinge – Animismus des Kinos

Auf der Leinwand gibt es kein Stilleben. Die Dinge verhalten sich.²⁹¹
(Jean Epstein)

Satan said dance.
(Clap Your Hands Say Yeah)

Epstein bezeichnet in seinem Ätna-Text die Verlebendigungsmaschine Kino als Sprache, „und

²⁸⁹ Zur Ähnlichkeit von Kino und moderner Literatur als Kontrakonzeppte zum Theater vgl. Epstein, Jean: „Das Kino und die moderne Literatur“, S. 22ff.

²⁹⁰ Epstein, Jean: „Bonjour Cinéma“ In: Brenez und Eue (Hrsg.), *Jean Epstein*, S. 33.

²⁹¹ Epstein, „Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet“, S. 45.

wie alle Sprachen ist es animistisch; das heißt, es verleiht sämtlichen Objekten, die es zeigt, den Anschein von Leben.“²⁹² Ausgehend von diesem animistischen Prinzip muss dem Objekt, das durch Sprache beseelt wird, das Lebendige aber bereits innewohnen. Émile Durkheim drückt es 1912 in Anlehnung an die Thesen seines Kollegen Max Müller wie folgt aus: „Die Sprache ist nicht nur das äußere Kleid des Gedankens, sie ist auch sein inneres Gerüst.“²⁹³ Allein beim animistischen Sprachpotential bleibt es im Kino nicht. Die Kamera bildet die Moral eines gefilmten Objekts aus, wenn es mit jener Eigenschaft ausgestattet ist, die Epstein in Anlehnung an Louis Delluc „Photogénie“²⁹⁴ nennt. Es gilt, dieses für den die Zuschauerin in der Kinosituation wahrnehmbar zu machen. Edgar Morin definiert das Photogénie wie folgt: „Photogenie ist jene zusammengesetzte und einmalige Wirkung von Schatten, Lichtreflex und Double“²⁹⁵, die es den Gefühlsgehalten des Vorstellungsbildes ermöglicht, sich auf das durch photographische Reproduktion geschaffene Abbild zu fixieren.“²⁹⁶ Morin deutet in dieser Definition bereits an, dass nicht allein das vom objektiven Kameraauge herausgeschälte, latent Enthaltene in der Projektion auf der Leinwand das Photogénie sichtbar macht, sondern dass darauf einwirkend die Vorstellungen des der Zuschauer_in in Bezug auf ein Objekt an der Entwicklung des Photogénies ihren Anteil haben: „Der Reichtum der Photographie ist tatsächlich alles das, was nicht in ihr enthalten ist, was wir vielmehr in sie hineinprojizieren oder mit ihr verbinden.“²⁹⁷

Das Photogénie setzt Persönlichkeit voraus. Der Kinematograph entwickelt – und davon ist Epstein überzeugt – die Persönlichkeit eines Objekts, seine Seele, die mit Hilfe der Kamera von Innen nach Außen, an die Oberfläche und auf die Leinwand gestülpt wird. Weil es möglich ist, durch den Film in den Dingen etwas zu erkennen, was der Realität abseits des Films verborgen bleibt, entwickeln die Dinge im Kino ihr Eigenleben. Sie sprechen zu uns, und sie verhalten sich:

Die Bäume gestikulieren. Die Berge, wie [der] Ätna, bedeuten. Jedes Detail wird zu einer handelnden Person. Schauplätze lösen sich auf, jedes Stück von ihnen nimmt einen eigenen Ausdruck an. Ein erstaunlicher Pantheismus entsteht wieder und erfüllt die Welt bis zum

²⁹² Epstein, „Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet“, S. 52.

²⁹³ Durkheim, Émile: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Frankfurt am Main 2007, S. 116.

²⁹⁴ Zum Begriff des „Photogénie“ vgl. Epstein, „Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet“, S. 48-54.

²⁹⁵ Folgt man dieser Definition von Morin, so ist das Photogénie ohne Indexikalität nicht gegeben.

²⁹⁶ Morin, Edgar: *Der Mensch und das Kino*. Stuttgart 1958, S. 41. Morin gibt hier zusätzlich alternative Definitionen dessen an, was „Photogénie“ bedeuten kann: „Photogenie ist das Ergebnis a) der Übertragung von eigentümlichen Qualitäten des Vorstellungsbildes auf das photographische Abbild, b) der Einbeziehung von Schattenform und Reflexbild in das [sic!] Bereich der photographischen Verdoppelung.“

²⁹⁷ a.a.O., S. 28.

Was auf der Leinwand erscheint, ist explosives Gut. Dass Epsteins aufrüttelnde Erfahrungen mit der Naturgewalt Kino nicht ausschließlich seine individuelle Wahrnehmung widerspiegeln, belegt folgende von ihm niedergeschriebene Beobachtung:

Ich selbst habe erlebt, wie in Nancy, in einem mit dreihundert Personen besetzten Saal, ein lautes Raunen aufbrauste, als die Leinwand das Keimen eines Weizenkorns sichtbar machte. So plötzlich, wie sich darin das wahre Gesicht des Lebens und des Todes offenbarte, entriss es den Menschen eine geradezu religiöse Bestürzung.²⁹⁹

Die von Epstein attestierten religiösen Aspekte des Kinos und die Zuschreibung übernatürlicher Kräfte nimmt – wenn man von einem animistischen Standpunkt an die Dinge herangeht – angesichts seiner persönlichen Synchronerfahrungen von Filmprojektion und Naturgewalt (Vulkanausbruch und Erdbeben) nicht Wunder – im Gegenteil: der Geist aus der Maschine, der die Dinge verlebendigt, ist nicht magisch, sondern liegt im Wesen des Kinos selbst begründet, das mit der im Zitat angedeuteten Zeitraffung (des Weizenkorns) als Spezifikum die Welt in ungeahnte Perspektiven rückt. Morin spricht in Zusammenhang mit dem Kino sehr wohl von Magie, argumentiert dies allerdings nachdrücklich mit dem Ineinandergreifen der von einer „objektiven“ Maschine hergestellten Bilder, die sich in der Metamorphose (Eingriff durch technische Verfahren wie z. B. Schnitt) zu einem reflektierenden Dream Screen wandeln, auf dem durch die Rezeption des_der Zuschauer_in Projektion und Identifikation ineinandergreifen. Morin bezieht sich in seinen Ausführungen sehr stark auf das einzelne Subjekt und seine Empfindungen und Regungen.³⁰⁰ Trotzdem handelt es sich beim Kino aber doch auch um eine Kollektiverfahrung. Es ist nicht der_die isolierte Zuschauer_in³⁰¹, der_die religiös bestürzt des „Wunders“ eines in Sekundenschnelle aufbrechenden Weizenkorns ansichtig wird. Vielmehr feiern die Rezipient_innen in staunendem Einverständnis die ihnen entgegenplatzende Leinwand, die sie nicht durch eine immersiv wirkende Erzählung in den Bann zieht, sondern durch die ausgewiesene

²⁹⁸ Epstein, „Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet“, S. 45.

²⁹⁹ a.a.O., S. 44.

³⁰⁰ vgl. Morin, *Der Mensch und das Kino*, darin vor allem das Kapitel „Die Metamorphose des Kinematographen – zum Kino“, S. 56-96.

³⁰¹ Durkheim spricht von einer kollektiven Gemeinschaft als einem essentiellen Bestandteil, um Religion und in weiterer Folge – als zusammenhaltende Maßnahme – Kirche zu begründen, wohingegen sich Magie beziehungsweise der Magier an einzelne Individuen richtet, ohne ein gemeinschaftliches Gefüge ausbilden zu müssen, das wiederum die Magie als konstituierendes Instrument in die Gemeinschaft integriert: „Zwischen dem Magier und den Individuen, die ihn befragen, [...] gibt es keine dauerhaften Bindungen, die aus ihnen Mitglieder eines gleichen moralischen Körpers machten, der dem zu vergleichen wäre, den die Gläubigen eines gleichen Gottes und die Anhänger eines gleichen Kultes bilden.“ Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, S. 72.

filmtechnische Manipulation das Raum- und Zeitverständnis irritiert.

Émile Durkheim nennt als eine der konstitutionellen Notwendigkeiten für das Entstehen von Religion eine Gesellschaft, deren Mitglieder bestimmte Anschauungen teilen: „Eine Religion ist ein solidarisches System von Überzeugungen und Praktiken, die sich auf heilige, d. h. abgesonderte und verbotene Dinge, Überzeugungen und Praktiken beziehen, die in einer und derselben moralischen Gemeinschaft, die man Kirche nennt, alle vereinen, die ihr angehören.“³⁰² Es sind also die „abgesonderten und verbotenen Dinge“, die Menschen in dem Glauben an sie gemeinschaftlich vereinen. Dass sich die von Epstein beschriebene religiöse Bestürzung nicht automatisch von einem göttlichen Prinzip ableiten muss, macht er in einem rasenden Text von 1947 mit dem Titel „Krieg dem Absoluten“ unmissverständlich klar. Dem Text liegt die Überlegung zugrunde, dass sich eine Welt, in der die reale Zeit – die Epstein als „psychologische“³⁰³ Zeit bezeichnet – und der real physische Raum vollends auseinandergenommen werden, wohl kaum von einem Prinzip ableiten lässt, das einen göttlichen als alleinigen Schöpfer voraussetzt, der als die Ursubstanz gilt, aus der alles andere entsteht. Das Kino transformiert in Sekundenbruchteilen die Welt, es leitet sich nicht von einem invariablen göttlichen Prinzip ab, das die Welt ausgehend von einem stabilen Fixpunkt (Gott) erklärt, sondern Kino ist die „Propaganda des Teufels“³⁰⁴ in dem Sinn, als anstelle einer geradlinigen göttlichen Ordnung ein sich mitteilendes Chaos verantwortlich zeichnet für die Gänge der Welt. Epstein ist begeistert über das geradezu profane Wunder des Kinos:

Den Raum, die Zeit, die Kausalität, die man für Entitäten, von Gott offenbart und ebenso ruhevoll wie er, gehalten hatte, für vorgefertigte und stabile Kategorien des universellen Seins, sie lässt der Kinematograph für alle sichtbar als Konzepte erscheinen, deren Ursprünge sensorischer und experimenteller Natur sind, wie Datensysteme von beliebiger Relativität und Variabilität.³⁰⁵

So stellt das Kino als Kunst nicht nur ein Gegenkonzept zur Realität dar, sondern es fordert mit seinen ästhetischen Verfahren heraus, die Einteilung der Welt durch historisch gewachsene Kategorien immer wieder aufs Neue zu überdenken: „Die Realität, die einzig erkennbare Realität, ist nicht, sie stellt sich her, oder genauer: Sie muss immerzu hergestellt werden.“³⁰⁶ Und doch visualisiert das Kino nichts, was in den Dingen selbst nicht schon

³⁰² Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, S. 76.

³⁰³ vgl. Epstein, Jean: „Photogénie des Unwägbar“ In: Brenez und Eue (Hrsg.), *Jean Epstein*, S. 76.

³⁰⁴ Epstein, Jean: „Krieg dem Absoluten“ In: Brenez und Eue (Hrsg.), *Jean Epstein*, S. 94.

³⁰⁵ a.a.O., S. 96.

³⁰⁶ Epstein, Jean: „Die Rückkehr zur pythagoreischen und platonischen Poesie“ In: Brenez und Eue (Hrsg.), *Jean Epstein*, S. 87.

enthalten ist (Stichwort: Photogénie)³⁰⁷. Hier trifft sich Epstein mit Durkheim, der die Kategorien Zeit und Raum nicht als natürlich, gottgegeben und unveränderlich erklärt, sondern als im Kollektiv erarbeitete, relationale Kategorien, die wiederum das Leben der Gemeinschaft strukturieren und je nach den Bedürfnissen und Entwicklungslinien einer Gesellschaft geändert werden können. Die Variabilität von Raum und Zeit resultiert aus der Natur der Dinge, aus der sich die sozialen Kategorien ergeben; das bedeutet, dass Gesellschaft im Sinne von Zivilisation nicht das Gegenteil zur Natur darstellt, sondern immer bereits ein Teil davon ist:

Weil die Ideen der Zeit, des Raumes, der Gattung, der Ursache, der Persönlichkeit aus sozialen Elementen aufgebaut sind, darf man nicht gleich schließen, daß sie keinen objektiven Wert hätten. Im Gegenteil: ihr sozialer Ursprung läßt eher darauf schließen, daß sie in der Natur der Dinge begründet sind.³⁰⁸

So wie die Konstruktion von Natur aus den Dingen heraus entsteht, so schärft das Kino den Blick für diese Konstruktionen. Das Kino provoziert eine sich immer wieder erneuernde Verhandlung der Realität unter zeitlichem Druck, der sich mit dem und im Raum erweitert; es zerfurcht die Bilder und beackert sie laufend neu. Mit diabolischer³⁰⁹ Flexibilität zerlegt es den Status Quo von Realität. Auf der Leinwand muss die Welt nicht im Rahmen bleiben. Bezogen auf den Kinosaal als Ort der Austragung muss sie das freilich schon, aber es ist zu kurz gedacht, sich nur auf den fix installierten Rahmen der Leinwand zu beziehen. Es gibt die Formen, die in ihrer Unbändigkeit und unter Zuhilfenahme zeitmanipulativer Verfahren den Raum der Leinwand ästhetisch und bezogen auf die Wahrnehmung des_der Zuschauer_in ausweiten. So spricht denn Epstein auch vom Kinematographen als einer Maschine, die „die Reichweite unserer Sinne ausdehnt und die zeitliche Perspektive ins Spiel bringt“³¹⁰. Dort, wo die beseelten Dinge anfangen zu zirkulieren, verschieben sich die Grenzen. Ein bemerkenswertes Doppelverhältnis aus Nähe und Distanz erzeugt das Kino: einerseits stellt sich unter Mitarbeit der beseelten Dinge durch deren Wendigkeit ein räumliches Naheverhältnis von Zuschauer_in und Objekt auf der Leinwand her, andererseits ist der Abstand zum Geschehen auf der Leinwand groß genug, um die Qualität der alternativen Perspektiven mitzureflektieren:

Der Ort, der mir eingab, diese geliebteste der lebenden Maschinen zu denken, war jene quasi

³⁰⁷ vgl. Morin, *Der Mensch und das Kino*. S. 17ff.

³⁰⁸ Durkheim, *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, S. 38-39.

³⁰⁹ „diaballein“ im Griechischen, was soviel wie „durcheinanderwürfeln“/„durcheinanderbringen“ bedeutet.

³¹⁰ Epstein, „Photogénie des Unwägbaren“, S. 77.

absolute Todeszone, die mit einem Radius von einem oder zwei Kilometern die ersten Krater umgab. Selbst die sorgfältigsten Chirurgen sind genügsamer, wenn sie sterile Zonen für ihre Operationen anlegen.³¹¹

Das Kino ist ein gefährlicher Ort. Jederzeit können mit einer alternativen Auslegung von Raum und Zeit Erwartungen enttäuscht werden und damit einen anderen Blick bieten auf das, was als Realität vorgestellt wurde. Berauscht vom ausbrechenden Vulkan formuliert Epstein 1926 seinen Unmut darüber, dass zwar im Kino bereits mit Zeitraffer und -lupe gearbeitet wird, allerdings seien diese „erstaunlichen Verkürzungen [...] bislang [nie] für dramatische Zwecke genutzt worden.“³¹² In Bezug auf die Explosion im Film, die von Zeitlupe und Zeitraffer lebt, brauchte es in der Tat möglicherweise erst den Actionfilm, um das dramatische Potential der zeitverzögerten Zersprengung des Raumes gebührend in Szene zu setzen. Und doch erkennen die Filmemacher_innen schon lange vor der Explosion in den großen Blockbuster-Actionfilmen ihr attraktives Potential – nicht nur als melodramatische Figur, sondern auch in Form ihrer ganzheitlichen Fähigkeit, de/konstruktiv neue Zusammenhänge zu schaffen und die „natürliche“ Welt so ein ganzes Stück aufregender zu gestalten.

5.2 Aufbrechende Blüten – Explosionen im Zeitraffer

1964 beschreibt Ernst Bloch in einem Essay mit dem Titel „Zeitraffer, Zeitlupe und der Raum“, wie sich die zeitlichen Abläufe von Raffung und Dehnung diametral zu deren Wirkung im Raum verhalten. Bloch bescheinigt der Raffung als Verfahren einen gierigen Charakter, etwas Dämonisches, das in Realzeit vertraute Vorgänge verfremdet, während die Lupe eine freundliche Art an den Tag legt, Zeit lässt, sich anzuschauen, was passiert. Die teuflische Wirkung des Zeitraffers führt Bloch auf dem Umstand zurück, dass ein in der Natur mit seiner eigenen Zeit versehener Vorgang (das Aufbrechen einer Blüte zum Beispiel) mit dem zeitmanipulativen Verfahren der Verschnellung auf unsere Wahrnehmung heruntergebrochen wird. Bloch drückt es so aus:

³¹¹ Epstein, „Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet“, S. 45-46. Epstein beschreibt an dieser Stelle des Textes weiter, wie er im Angesicht des feuerspeienden Vulkans eine Gestalt sich nähern sieht, die in ihrem Aussehen durchaus ein kinematographischer Propagandist sein könnte: „Er war alt und staubig, und die Asche hatte jedes einzelne Haar seines Bartes überzogen. Er hatte stark gerötete Augen, hier und da war seine Kleidung versengt, und insgesamt hatte er das Aussehen eines Teufels. Ich bin mir nicht sicher, ob er nicht vielleicht wirklich der Teufel war; er jedenfalls behauptete, ein schwedischer Geologe zu sein.“

³¹² a.a.O., S. 51.

Er [der Zeitraffer] scharrt und preßt, Vorgänge, unter ihm gesehen, werden fremd, oft unheimlich. Die beschleunigte Blüte tut in fünf Minuten auf der Leinwand, wozu sie sonst fünf Tage braucht. Aufbrechende Knospen sind wie Tiere bewegt, bald zögernd, bald ruckweise; das ist schon fremd, obwohl doch nicht eigentlich unsere Zeit gerafft, sondern gerade eine fremde Zeit auf unsere Maße gebracht wird.³¹³

Diese Anpassung an die menschliche Wahrnehmung, die lang andauernde Vorgänge ruckartig in eine beschleunigte Bewegung zerlegt, ist Bloch nicht geheuer – ganz im Unterschied zu Epstein, der das dämonische Element des Zeitraffers eindeutig positiv wertet und sowohl über Raffer als auch Zeitlupe sagt, „sie bereichern die Welt um eine Sicht auf das Leben“³¹⁴. Epstein sieht in der Manipulation von Bewegungsbildern also nicht ein raffgieriges Zurechtschneiden natürlicher Zeitabläufe, sondern eine zusätzliche Perspektive, die – unterstützt von den Möglichkeiten des Apparates – genauso konstruiert ist wie die natürliche (ergo „psychologische“) Zeit auch. Epstein geht sogar noch weiter und bemerkt in Raffer und Lupe sich in der Wirkung annähernde Mechanismen, je nachdem, in welcher Geschwindigkeit sich die aufgezeichnete und anschließend abgespielte Bewegung in Wirklichkeit ereignet: „[...] die Pflanze, die ihren Stengel aufrichtet, [...] die ihren Blütenkranz entfaltet und schließt, [...] drückt sie nicht im Zeitraffer das gleiche Lebendige aus wie Pferd und Reiter, die in der Zeitlupe über ein Hindernis schweben und sich zueinander beugen?“³¹⁵ Folgt man dieser Beobachtung Epsteins, so wird deutlich, dass Zeitraffer und Zeitlupe als Abläufen nicht zwingend die von Bloch universal veranschlagte Konnotation von Böse und Gut zukommen muss, sondern dass vielmehr entscheidend ist, welche Ausgangsbewegung im jeweiligen zeitmanipulativen Verfahren dargestellt wird. Dies hat folglich mit den jeweiligen Objekten zu tun, die sich in alternativer Geschwindigkeit verhalten.

Laut Bloch unterscheiden sich gierige und freundliche Wirkung von Raffer und Lupe, wenn man sich anschaut, was in ihnen mit dem Raum passiert. Der „Raumraffer“³¹⁶ produziert ein Universum zum In-die-Tasche-Stecken, Bloch schreibt: „[...]die Dinge werden als Spielzeug sonderbar erträglich“³¹⁷, wohingegen die Raumlupe nach dem Vorbild der Gulliver’schen „Brobdingnagwelt“³¹⁸ vertraute Dinge verunstaltet, „das Bekannte oft fremd, oft grotesk, nicht selten unheimlich“³¹⁹ wirkt. Dieses Unheimliche des Vertrauten erfährt dort eine groteske

³¹³ Bloch, Ernst: „Zeitraffer, Zeitlupe und der Raum“ In: ders.: *Verfremdungen II: Geographica*. Frankfurt am Main 1964, S. 200.

³¹⁴ Epstein, „Fazit zum Ende des Stummfilms“ In: Brenez und Eue (Hrsg.), *Jean Epstein*, S. 64.

³¹⁵ Epstein, „Photogénie des Unwägbaren“, S. 76.

³¹⁶ Bloch, „Zeitraffer, Zeitlupe und der Raum“, S. 203.

³¹⁷ a.a.O., S. 202.

³¹⁸ a.a.O., S. 203.

³¹⁹ ebd.

Verstärkung, wo die Beseelung durch den Kinematographen für die menschliche Wahrnehmung zu langsam lebende Dinge erfasst. Das Photogénie der für unser Auge zu langsam gedeihenden Pflanze bedeutet für sein Erscheinen auf der Leinwand nicht nur eine Verdoppelung, sondern eine Vervielfachung des Lebens. Dann nämlich, wenn das bereits Vitale in einem durch den Kinematographen verursachten Akt der Verlebendigung auf der Leinwand sein an unsere Wahrnehmung angepasstes Wachstum vorlebt.

Dort, wo aufbrechende Pflanzenteile eine unheilige Allianz aus Zeitraffer und Raumlupe bilden, also dort, wo sich die Natur – der Analyse Blochs folgend – unnatürlich und laut Epsteins Theorie übernatürlich verhält, spielt das Leben vollends verrückt. Doch noch bevor ein breites Publikum dieses Schauspiel im Kino beobachten kann, wird in Leipzig schon unmittelbar nach Erfindung des Kinematographen einem erlesenen Kreis an Zuschauenden mittels botanischem Kammerstück der Anblick rasant wachsender Pflanzen zuteil.

5.2.1 Die explosive Form als Lehrstück

Jedes Volumen ist in Bewegung und reift heran, bis es platzt.³²⁰
(Jean Epstein)

Zwischen 1898 und 1900 fertigt der Botaniker Wilhelm Pfeffer – zu dieser Zeit Direktor des botanischen Instituts der Universität Leipzig – mithilfe des Kinematographen Wachstumsstudien von Pflanzen an. In vier kurzen Episoden werden Bewegungsprozesse gezeigt, die abseits des Films Stunden, Tage und Wochen dauern. Pfeffer produziert die *Kinematographische[n] Studien an Impatiens, Vicia, Tulipa, Mimosa und Desmodium*, um seinen Schülern die natürlichen Wachstumsbewegungen der Pflanzen plastisch näher zu bringen. Dementsprechend dienen die kurzen Filme nicht zur Unterhaltung, sondern zum naturwissenschaftlichen Studium. Das Untersuchungsobjekt soll dabei möglichst künstlerisch unverstellt in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken.³²¹ Andreas Becker analysiert die Bedingungen der Inszenierung in den Filmen Pfeffers wie folgt:

³²⁰ Epstein, „Bonjour Cinéma“, S. 36.

³²¹ Wir erinnern uns an die Blumenstücke um 1600, deren Gestaltung ebenfalls zum Ziel hatte, die Anschaulichkeit der dargestellten Objekte nicht einem räumlichen Chaos von Überschneidungen und ausufernder Komposition auszusetzen, sondern geordnet jedes Objekt für sich, eins neben dem anderen, zur Geltung zu bringen.

Interessant ist an diesen kurzen Filmen die bereits ausgeprägte naturwissenschaftliche Ästhetik, so wachsen die Pflanzen vor neutralem weißen Hintergrund in Töpfen, auch Faktoren wie die Beleuchtung werden möglichst konstant gehalten. Die Szenerie ist auf die Untersuchungsobjekte reduziert, dabei beobachtet die Kamera den Wachstumsvorgang immer von der Seite³²². Durch die Wahl des Bildausschnitts wird zudem jegliche Spannung aus dem Bild herausgenommen, denn die großzügige Kadrierung lässt bereits zu Beginn erahnen, dass die Pflanze nur bis zum Bildrand wachsen wird.³²³

Bei aller Bestrebung, ungünstige Zufälle von vornherein auszuschalten, entfaltet sich allerdings schon in diesen frühen Aufnahmen aufbrechender Blütenkelche und sich rasant ausbreitender Wurzeln eine wesentliche Eigenschaft der Explosion: sie ist nur bedingt berechen- und voraussehbar. In Bezug auf Pfeffers kinematographische Studien produziert dieses Charakteristikum der Explosion Überraschungen. Es kann davon ausgegangen werden, dass das Wachstum der Pflanzen möglichst naturgetreu im Zeitraffer für die menschliche Wahrnehmung aufbereitet werden sollte, um den Botanikstudenten eine repräsentative Sicht auf die zu untersuchenden Objekte zu gewährleisten. Nur – von welcher Natur ist hier die Rede? Wenn es nach Blochs Argumentation geht, haben die Vorgänge, die den Studenten präsentiert wurden, nichts mit der Natur der Pflanzen zu tun. Geht es nach Epstein, eröffnet sich mit den von Pfeffer gedrehten Bildern eine zusätzliche Perspektive, welche die Kamera dem Objekt – in dem Fall also den Pflanzen – entlockt.

Tatsache ist, dass der Prozess der Herstellung szenische Maßnahmen erfordert, die – der Situation entsprechend – wenig Gemeinsamkeiten aufweisen mit den Bedingungen, die die Protagonistinnen von Pfeffers Filmen in freier Natur vorgefunden hätten. Es ist außerdem zu beobachten, dass innerhalb des Settings des botanischen Instituts³²⁴ – ausgehend von dem jeweiligen Vorgang, der festgehalten werden soll – jede dieser Maßnahmen ein wenig anders

³²² Diese Formulierung ist ein wenig irreführend angesichts der Tatsache, dass es zum Beispiel bei einer sich aufrichtenden Tulpe eher schwierig ist zu sagen, wo vorne und hinten ist. Die Formulierung „von der Seite“ meint wohl, dass die Pflanze weder von oben noch von unten gefilmt wurde.

³²³ Becker, Andreas: *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung*. Bielefeld 2004, S. 109.

³²⁴ Die Filme wurden im Dunkelzimmer des Botanischen Instituts der Universität Leipzig gedreht. Pfeffer ließ sich von einem Mechaniker mit Namen Bartling eigens eine Kamera bauen, die – ausgestattet mit dem entsprechenden Mechanismus – über einen stunden- und tagelangen Zeitraum Aufnahmen anfertigen konnte. vgl. Bachmann, Fritz: *Kinematographische Studien an Impatiens, Vicia, Tulipa, Mimosa und Desmodium (1898 – 1900)* (= *Begleitheft der Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, Archivfilm B 450/1940*), eingegangen am 22. 1. 1940, S. 2-3. Das von Bachmann verfasste Begleitheft war einer DVD der „IWF Wissen und Medien GmbH“ mit den Filmen von Wilhelm Pfeffer beigelegt. Die sich auf der DVD befindliche Version von Pfeffers Filmen wurde 1940 von der *Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht* gefertigt und ist mit der Archivfilmnummer B 450/1940 ausgewiesen. Der Verfasser des Textes Fritz Bachmann war damals Professor für Botanik an der Mathematisch-Naturwissenschaftlichen Abteilung der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig. (vgl. den Professor_innenkatalog der Universität Leipzig, www.uni-leipzig.de/unigeschichte/professorenkatalog/leipzig/Bachmann_390, Zugriff am 13. März 2011. Bachmann war seit 1934 Mitglied der SA und seit 1938 Mitglied der NSDAP.

aussieht.

So vollzieht die Darstellerin des ersten Films, eine *Impatiens glanduligera*, ihre in Realzeit 35 Stunden dauernde geotropische Aufkrümmung in 45 Filmsekunden³²⁵ nicht senkrecht stehend, sondern in einem um 90 Grad gekippten Topf, mit dem Spross in Horizontallage. Ergebnis der sich aus dieser artifiziellen Position ergebenden Bewegung ist eine schlangentartig gewundene Wachstumskurve nach oben, die sich – bei weitem nicht den gesamten Bildraum ausreizend – gut sichtbar in etwa der Mitte des Bildes abspielt.

Im Gegensatz zur geordneten und atmosphärischen Choreographie der *Impatiens*, wirken die beiden Schweinsbohnenkeimlinge der zweiten Episode³²⁶ fast graphisch. Die Platzierung der zwei Pflanzen – jede für sich ist in eine eigene Küvette eingebettet – unterteilt den Bildraum in eine Kreuzform. In der oberen Bildhälfte schießen nebeneinander die beiden Sprosse nach oben, während in der unteren Bildhälfte die Wurzeln wuchern. Anders als bei der *Impatiens* stellt sich in der Entwicklung einer der Wurzeln eine Abweichung ein, eine Bewegung im Raum, die geradlinige Verläufe sabotiert. Bachmann beschreibt dies mit analytischer Genauigkeit wie folgt: „[...] bei einem der beiden Keimlinge wird ein Herauswachsen der Wurzelspitze aus der Vertikalen durch geotropische Reaktion stets bald wieder ausgeglichen, während die Hauptwurzel der rechten Pflanze sich abnorm verhält, lange Zeit schräg nach unten, ja zeitweise sogar in horizontaler Richtung wächst.“³²⁷

Die Pflanze zieht es vor, nicht zu entsprechen und handelt so ganz eigenmächtig aus sich heraus – es darf angenommen werden, dass sie damit ihrem Wesen entspricht beziehungsweise dass die Entgleisung des normalen Wachstumsverlaufs für eine Erkenntnis naturwissenschaftlicher Art brauchbaren Stoff liefert, ganz zu schweigen davon, dass die ästhetische Qualität dieser Unvorhergesehenheit den Bildraum zusätzlich dynamisiert. Schweinsbohne Eins wurzelt zwar wie vorgesehen, der oberirdische Teil der Pflanze verzichtet allerdings darauf, die Bildbegrenzung einzuhalten – ihr Spross schießt über den oberen Bildrand hinaus. Die Unberechenbarkeit der Schweinsbohne beweist damit, dass in

³²⁵ Die angegebene Dauer der Filme bezieht sich auf die Version der Pfeffer'schen Studien, die von der Reichsanstalt angefertigt wurde. Bachmann gibt im Begleitheft minutiös an, aus wievielen Bildern die Originalfilme von Pfeffer bestanden, und wieviele Bilder im Zuge der Konservierung der Filme bereits aufgrund von Beschädigungen und/oder minderer Qualität eliminiert werden mussten.

³²⁶ In der Version der Reichsanstalt dauert der Film über die *Vicia Faba* 46,5 Sekunden, wobei eine Sekunde „mindestens 5,3 Stunden des natürlichen Ablaufs“ veranschaulicht. Bachmann, *Kinematographische Studien an Impatiens, Vicia, Tulipa, Mimosa und Desmodium von W. Pfeffer*, S. 6.

³²⁷ a.a.O., S. 7.

Zusammenhang mit explosiven, sich im Raum ausbreitenden Bewegungen mit alternativen Ordnungen zu rechnen ist.

Dies veranschaulichen meisterhaft auch die drei eingetopften Tulpen, deren „Entwicklung und Blütenentfaltung“ Inhalt der dritten Episode von Pfeffers kinematographischem Pflanzenwerk sind. Schon nach wenigen Sekunden³²⁸ knickt die Tulpe rechts aus dem Bild, um in nächsten Moment wieder auf den Schirm zurückzuschellen und bald darauf die Bewegung ins Off zu wiederholen. Die Blume links tut es ihr gleich; beide Tulpen durchwirbeln in Sekunden die Stadien des Erblühens und Vergehens, während die mittig Platzierte keine Anstalten macht, es auch nur zur vollen Blüte zu bringen. Ergebnisse dieser Asynchronizität von Dauer sind ein flirrendes Spiel einzelner Teile, unkontrollierbare Tänzeleien und sich aufbauschende Bewegungen, die es erschweren, einen anvisierten Bereich des Bildes konstant im Blick zu behalten – Epstein würde sagen: es wimmelt. So wie in den Aufzeichnungen von *Desmodium* und *Mimosa*, die den Abschluss von Pfeffers kinematographischen Studien bilden. Anders als in den vorhergegangenen Pflanzenstudien stehen hier zwei unterschiedliche Arten nebeneinander im Bild. Ihre Blätter vollziehen über einen Zeitraum von drei Tagen, der in 36,5 Filmsekunden³²⁹ gepackt wird, Schlafbewegungen. Während die Telegraphenpflanze (*Desmodium gyrans*) im linken Teil des Bildes ihre Blätter einem Perpetuum mobile gleich kreiselnd und unermüdlich bewegt, macht der Körper der Mimose im rechten Teil des Bildes eher den Eindruck, als würde er schnarchend schwer ein- und ausatmen und dementsprechend seine Blätter mit jedem Atemzug heben und senken. Insgesamt zerstreuen die Bewegungen von Telegraphenpflanze und Mimose den Bildraum, es ist kein Zentrum auszumachen. Bis auf die Töpfe, in denen die Pflanzen stehen, ist ständig alles in Bewegung.

Allen vier Pfeffer'schen Episoden ist gemein, dass die extrem gerafften Wachstums-, Keim- und Schlafbewegungen der Pflanzen – obwohl in ein streng analytisches Setting eingebunden, das räumliche Ausschreitungen möglichst verhindern soll – sowohl die Wahrnehmung als auch den Raum überrumpeln. Bezogen auf die Anordnung³³⁰ der Filme und den Bildraum lässt sich eine dramatische Steigerung mit finaler Auflösung beobachten. Während die zu

³²⁸ In der von der Reichsanstalt angefertigten Version dauert der Film insgesamt 43 Sekunden, wobei 1 Sekunde „mindestens 13,33 Stunden des natürlichen Ablaufs“ zeigen. Bachmann, *Kinematographische Studien an Impatiens, Vicia, Tulipa, Mimosa und Desmodium von W. Pfeffer*, S. 9.

³²⁹ Die Zeitangaben beziehen sich wiederum auf a.a.O., S. 12.

³³⁰ Bachmann gibt im für die Reichsanstalt verfassten Begleitheft eine Menge Auskunft über die Filme, erwähnt aber leider nicht, ob die Reihenfolge der Filme in der Version für die Reichsanstalt einer ursprünglich von Pfeffer konzipierten Reihenfolge entspricht.

filmende Bewegung der ersten Pflanze sich noch sehr gesittet und bemüht um die Einhaltung der Grenzen des Bildraumes benimmt, gerät das Verhältnis von Objekt und Rahmen in den beiden folgenden Filmen zunehmend aus dem Lot. Der letzte Film stellt weder eine das Zentrum des Bildraums betonende Bewegung, noch widerspenstige Grenzüberschreiterinnen dar, sondern versetzt annähernd die gesamte Bildfläche in fein dosierte Unruhe. So gesehen ist der von Epstein 1926 noch vermisste dramatische Einsatz des Zeitraffers in den Filmen von Wilhelm Pfeffer eigentlich schon gegeben. Das Privileg, diese Zerrüttung von Zeit und Raum, wie sie die Pflanzen betreiben, zu sehen, wird eine Dekade später dank der Arbeit eines englischen Regisseurs auch einem Kinopublikum zuteil – allerdings in weit geordneterer Ausführung als bei den Botanikern.

5.2.2 Domestizierte Ausbrüche – Zeitrafferblüten im Kino

1910 kommt Frank Percy Smiths³³¹ Film *Birth of a Flower* in die englischen Kinos. Wie schon Wilhelm Pfeffer in der Zusammenarbeit mit dem Mechaniker Bartling, entwickelt auch Smith einen mit speziellem Mechanismus³³² ausgestatteten Apparat, um Blumen über einen bestimmten Zeitraum beim Auf- und teilweisen Verblühen zu filmen. Smith ist ein Verfechter der “Ciné-Biology“, deren Vertreter_innen in der Vereinigung von Botanik und Film die Möglichkeit sehen, Pflanzen durch die Filmkamera fürs menschliche Auge auf der Leinwand nicht nur zum Zwecke des wissenschaftlichen Studiums zu verlebendigen, sondern auch um die ästhetische Qualität biologischer Vorgänge als Mittel zur Steigerung des Interesses eines fachfremden Publikums einzusetzen. So schreiben die Ciné-Biolog_innen Mary Field³³³, J. Valentine Durden und F. Percy Smith im Vorwort zu ihrem Buch *See how they grow. Botany*

³³¹ F. Percy Smith arbeitete zu der Zeit für den Filmunternehmer Charles Urban. Der Film *Birth of a Flower* wurde für Urbans Firma „Kineto“ produziert, die auf die Herstellung von ‘scientific films’ spezialisiert war; vgl. McKernan, Luke: “Charles Urban“ <http://lukemckernan.com/2013/07/21/charles-urban/>, Zugriff am 10. Mai 2017.

³³² Jenny Hammerton nennt als technisches Hilfswerk, um den Apparat für die Zeitraffung zu präparieren, “candle wicks, pieces of meccano, door handles and gramophone needles“. Hammerton, Jenny: “The Birth of a Flower (1910)“ <http://www.screenonline.org.uk/film/id/594372/>, Zugriff am 25. März 2011 (der Text von Hammerton ist außerdem im Begleitheft zur DVD-Edition des BFI von Jean Painlevés Filmen mit dem Titel *Science is Fiction* erschienen; Smiths *Birth of a Flower* ist dort Bonusprogramm).

³³³ Mary Field arbeitete ab 1926 für die “British Instructional Films“, ab 1929 war sie Cutterin, später auch Produzentin der berühmten *Secrets of Nature*-Serie, für die sie in der Zeit von 1934 bis 1950 auch selbst Folgen drehte; vgl. den Eintrag von Sarah Easen zu Mary Field auf <http://www.screenonline.org.uk/people/id/581940/>, Zugriff am 11. April 2011; außerdem Boon, Tim: “An introduction to *Secrets of Nature*“, Seite 2 des Begleithefts zur DVD *Secrets of Nature. Pioneering natural history films*, herausgegeben vom BFI (2010) und McKernan, Luke: “Mary Field (1896 – 1968)“ auf Seite 30 des Begleithefts zu *Secrets of Nature*.

through the Cinema in geradezu hymnischem Überschwang:

What a revelation of latent power there is in the sight of a tiny shoot, newly escaped from the prison of its seed, thrusting aside a small stone which impedes its upward journey through the soil to reach the light of day; what an expression of sensuous motion there is in the stem of a climbing plant, as it twists and twines its way up some support; what hopefulness is expressed in the sight of a bursting bud, of petals slowly and deliberately spreading and expanding to greet the sun.³³⁴

Der Inhalt von *Birth of a Flower* ist schnell erzählt: in kurzen Episoden entwickeln sich zügig in Zeiträffern zehn unterschiedliche Blumenarten, manche von ihnen in einer einzigen Einstellung, manche in mehreren Einstellungen aus unterschiedlichen Perspektiven. Dass sich die Aufnahmen gezielt an ein Kinopublikum richten, ist unübersehbar. Im Gegensatz zur kargen Ausstattung der Pfeffer'schen Pflanzenfilme arbeitet Smith mit dekorativen Versatzstücken, um die Blumen anständig in Schale zu werfen. Die einzelnen Kapitel des Films sind getrennt durch Inserts, die Informationen über die Darstellerinnen preisgeben: Angabe der botanischen Bezeichnung, die Wachstumsdauer, die festgehalten wurde, ergänzt um die Information, ob sich die gefilmte Blume im Sonnenlicht entwickelt hat. Die Schriftzüge der Inserts sind umgeben von jugendstilistischen Mustern, die – passend zu den Protagonistinnen des Films – floral anmuten. Nacheinander ist die Blütenentfaltung folgender Exponate zu sehen: Hyazinthen, Krokusse, Tulpen, Osterglocken, Schneeglöckchen, Neapolitanischer Lauch, Narzissen, Japanische Lilien, Gartenanemonen und als abschließender Höhepunkt – etwas klischeehaft – Rosen. Die Filmbilder sind viragiert³³⁵, wobei darauf geachtet wird, die natürliche Farbgebung der Blumen in der Tönung aufzugreifen oder aber auch eine mit den Blumen assoziierte Stimmung auszulösen (so erscheinen die Schneeglöckchen in kühlem winterlichen Blau). Einzelne Blumen – wie die Anemone oder die Japanischen Lilien – werden in schmucken Vasen aus Glas oder Keramik platziert, die am unteren Bildrand noch hervorblitzen, insgesamt konzentriert sich die Kadrage aber klar erkennbar auf die Blüten. Die Aufnahmen jener Blumen, die in mehr als einer Einstellung gezeigt werden, folgen einem bestimmten Schema: zunächst wird in einer Halbnahen das Aufbrechen mehrerer Blüten der gleichen Sorte dargestellt, nach einem Schnitt richten einzelne Exemplare der Gattung in einer einzigen Einstellung ihre Knospe in Großaufnahme entweder frontal zum Publikum oder im Profil beim Erblühen auf. Dabei

³³⁴ Mary Field/J. V. Durden/F. Percy Smith: *See how they grow. Botany through the Cinema*. Harmondsworth 1952, S. ix.

³³⁵ Meine Korrespondenz mit Ben Stoddart vom British Film Institute im April 2011 hat ergeben, dass die Version von *Birth of a Flower* auf der DVD des BFI von einem originalen Nitrofilm aus 1910 gefertigt wurde, dessen Bilder viragiert sind. Neben dieser Version waren noch alternative Varianten von *Birth of a Flower* in Umlauf, unter anderem Schwarz/Weiss-Kopien und eine Version in Kinemacolor.

verbleibt die Blüte mit wenigen Ausnahmen immer im Bildraum. Der wilde und unberechenbare Wuchs, wie ihn die Untersuchungsobjekte von Wilhelm Pfeffer vollziehen, wird Smiths Blüten ausgetrieben, indem sie trotz explosiver Entblätterung geziemt innerhalb des für die Bewegung vorgesehenen Rahmens verbleiben. So verhalten sich die Blüten in Smiths von Zeitgenoss_innen hymnisch gefeierten Kinostück³³⁶ brav in Gegensatz zum Pfeffer'schen Wildwuchs, der die explosive Bewegung, wie sie dem Wachstum der von ihm gefilmten Pflanzen entspricht, ihrer Form gemäß inszeniert. Percy Smith sollte in seiner filmischen Hinwendung an das botanische Leben allerdings nicht bei der züchtigen Darstellung explosiver Prozesse bleiben. Ab den 1920er Jahren ist Smith Teil eines Produktionsteams, das die von Epstein eingeforderte erste Treue des Kinos – nämlich wie das Leben zu wimmeln – in filmischen Bildern exzessiv ernst nimmt.

5.2.3 *Secrets of Nature*

Um über etwas hinauszugehen, muß man es zunächst vergrößern.³³⁷
(Gaston Bachelard)

Zwischen 1922 und 1933 produziert die "British Instructional Films" eine Filmreihe mit dem Titel *Secrets of Nature*; Percy F. Smith ist Teil des zuständigen Teams. In 144 Folgen spielen Organismen unterschiedlichster Art die Hauptrolle, die Episoden der Serie tragen so klingende Titel wie *The World in a Wine-Glass*³³⁸, *Romance in a Pond*³³⁹ oder *The Battle of the Ants*³⁴⁰. Vorerst agiert das Leben auf der Leinwand stumm, ab 1930 ergänzen Filmmusik und gesprochene Kommentare die bewegten Bilder von der Natur.³⁴¹ Wie schon Smiths *Birth of a Flower*, stoßen die Episoden von *Secrets of Nature* auf ein begeistertes Publikum, das ins Kino geht, um der Natur und dem Alltäglichen aus bisher ungeahnter Perspektive beim

³³⁶ Jenny Hammerton schreibt über die Rezeption von und die Nachfrage nach *Birth of a Flower* zum Zeitpunkt seines Erscheinens: "The film obtained a remarkable amount of press coverage with newspaper reporters as well as the film trade being entranced by this beautiful display of nature in action. In Smith's own personal scrapbook an unidentified newspaper journalist states that the film 'may be regarded as the highest achievement yet obtained in the combined efforts of science, art and enterprise.'" Hammerton, "The Birth of a Flower (1910)" www.screenonline.org.uk/film/id/594372/, Zugriff am 5. April 2011.

³³⁷ Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. Frankfurt am Main 1992, S. 123.

³³⁸ UK 1931, R: Mary Field.

³³⁹ UK 1932, R: nicht bekannt.

³⁴⁰ UK 1922, R: nicht bekannt.

³⁴¹ vgl. Boon, "An introduction to *Secrets of Nature*", S. 2-3.

Wirken zuzuschauen. Dabei reicht es dem Produktionsteam aber nicht mehr, wie Smith 1910 Realaufnahmen von aufbrechenden Blüten in Zeitraffer und Closeups wirkungsvoll durch Filmfarben und graphisch ansprechend gestaltete Zwischentiteln zu ergänzen. In der *Secrets of Nature*-Serie werden Einstellungsgrößen dynamisch variiert, Wechsel zwischen Animationsfilm und Live Action-Aufnahmen eingebaut, und das filmisch-technische Arsenal um ein chirurgisches Instrument erweitert, das dem Objekt in dessen Aufsplitterung eine verfremdete Erscheinung gibt. Gemeinst ist die Mikrokinematographie. Ergebnis dieser Weiterführung des von Epstein formulierten photogenen Prinzips ist die Erweiterung des diabolischen Aktionsradius unter Einsatz expandierter technischer Mittel – in der Sichtbarmachung des omnipräsenten Unsichtbaren werden noch einmal andere Seiten aufgezo- gen. In den Filmen von Wilhelm Pfeffer und in *Birth of a Flower* verursacht der Zeitraffer zwar ordentlichen Wirbel in Bezug auf die Verschiebung organischer Prozesse und deren ästhetische Wirkung, allerdings bleiben die gefilmten Objekte räumlich nach wie vor einordenbar – wir sehen Pflanzen in Behältnissen vor einem schmucklosen Hintergrund. In einigen der *Secrets of Nature*-Filme wird der Raum hingegen einer ausufernden Abstraktion unterzogen. Zahlreiche Beispiele für diese räumlichen Transgressionen finden sich in *The Plants of the Pantry*³⁴², wo der Kinematograph unter Einsatz der mikroskopischen Vergrößerung mit der Abtastung der Oberfläche eines Objekts in dessen Kern vordringt. Ergebnis dieser subkutanen Ästhetik ist die Ansicht des Pulsierens der noch kleinsten, in Echtzeit und Realgröße unspektakulär vor sich hinlebenden Organismen.

The Plants of the Pantry beginnt mit einem Textinsert, das auf den extremen Zeitraffer hinweist, in dem ein Gutteil der folgenden Bilder gezeigt wird. In der nächsten Einstellung ist in Nahaufnahme eine mit Blumen verzierte Keramikhaube zu sehen, die von Menschenhand hochgehoben wird – zum Vorschein kommt ein schimmliges Stück Brot auf einem Teller. Die folgende Einstellung zeigt in mikroskopischer Vergrößerung ein klaffendes schwarzes Loch, das in Zeitraffer von den Rändern her mit weißem Schimmel überwuchert wird, dessen Gestalt sich im Laufe der Einstellung von einer an Eiskristalle erinnernden Struktur zu einer nebulösen Rauchschwade wandelt. Diese metamorphotische Bewegung wiederholt sich in der nächsten Einstellung mit auf Käse angesetzten Schimmelsporen, die gewaltig vergrößert in Zeitraffer beim Wachsen gezeigt werden. Nach dem nächsten Zwischentitel laufen drei Fliegen über einen leicht verrotteten Apfel, woraufhin in Mikroskopaufnahme und Zeitraffer die Spuren der Fliegen und deren organisches Fortleben veranschaulicht wird: einem filigran

³⁴² UK 1927, R: nicht bekannt, die Kamera wird Percy Smith zugeschrieben.

gewebten Spinnennetz gleich, überziehen Pilzpartikel die Leinwand mit feinen Linien, die sich zu explodierenden Punkten auswachsen. Es folgt der nächste Zwischentitel: “Something Sherlock Holmes never discovered – Living Footprints.“: Ausgehend von einer Anhäufung organischen Materials in der Bildmitte, überziehen strahlenförmig – und aus dem Bildzentrum herausbrechend – feine Fäden die gesamte Bildfläche, die ihrerseits weitere Verästelungen ausbilden und so das Netz noch engmaschiger stricken. In weiterer Folge wird in einer mikroskopischen Aufnahme der Keimprozess der Pilzsporen gezeigt, dessen geraffter Ablauf visuell wiederum an das Bersten symmetrisch angeordneter Feuerwerkskörper erinnert. Aufnahmen mit zerberstenden Sonnen, deren Strahlen Verzweigungen bilden, die sich ineinander verkeilen und in einer zügigen Bewegung die gesamte Bildfläche überdecken, wiederholen sich im Laufe des Films.

Dabei zeigt sich, dass die räumliche Brutalität der mikroskopischen Aufnahmen des auf der Glasplatte fortlebenden Schimmels nicht in einer Vieldimensionalität liegt. Vielmehr erzeugen sie graphische Abstraktionen, die bezogen auf die Bildfläche – und ihre Abschlüsse – mit aller Gewalt Unruhe stiften. Aus der Bildmitte und aus allen Ecken und Enden brechen explosive Formen aus. In genau diesem Prozess stoßen die Begrenzungen der Bildfläche auf die Ignoranz der schimmlichen Sporen. Die frechen Bewegungen der Pfeffer’schen Pflanzen, und die kaum vernehmbar ausscherehenden Blüten in Großaufnahme in Smiths *Birth of a Flower* – ihr Austritt aus dem für sie vorgesehenen Rahmen liest sich vergleichsweise harmlos im Vergleich zum Veitstanz der Schimmelsporen in *The Plants of the Pantry*. Die von Bloch formulierte Unheimlichkeit des Vertrauten in der Darstellung durch die Raumlupe erstreckt sich über die Bildfläche in jener Einstellung, in der Smith unzählige Senfkörner beim Keimen zeigt – spinnenartig fortkriechende Triebe, mit Pelz überzogen, brechen aus den Körnern hervor. Sie lassen der Leinwand keine Ruhe und verändern ihr Antlitz mit jedem Augenblick.

Von Pfeffers *Kinematographischen Studien* über Smiths *Birth of a Flower* bis zur ausufernden Poesie von *Plants of the Pantry* wimmelt sich die auf der Leinwand brodelnde Natur in die Abstraktion. Sie bewerkstelligt dies, indem sie gegen Bildbegrenzungen verstößt und so darauf verweist, dass es abseits der Bildfläche ein Außen gibt, in dem sich die Dinge nicht so ruhig verhalten wie es scheint. Dass sich Blüten, Wurzeln und Sporen nicht vom Rahmen der Leinwand beeindrucken lassen, weist die Rahmung als imaginäre Grenze aus, als Formatvorschlag, den man nicht annehmen muss.

Einer, der sich Zeit seines Lebens eindringlich mit den formatsprengenden Möglichkeiten der Filmleinwand beschäftigt hat, ist Sergej Eisenstein, der die Explosion als dialektische Produktivkraft des Kinos verstanden und sie als solche eingesetzt hat.

6. Kapitel: Dialektische Ausbrüche – Die Explosion im Zentrum von Sergej M. Eisensteins Werk

6.1 Vorbemerkung – Leinwandwelten, dynamisch

Die Projektionsfläche im Kino als Rahmen und als Fenster. Dies sind die zwei Konzepte, die die filmtheoretische Auseinandersetzung mit der Kinoleinwand als Bildträgerin bestimmen.³⁴³ Dabei stehen sich realistische und formalistische Ansätze gegenüber. Ein Realist, wie André Bazin einer ist, fasst die Leinwand als Fenster, das den Ausschnitt einer Realität zeigt, der immer unabgeschlossen ist, also über die Grenzen der Leinwand hinweg auf das dort sich Fortsetzende verweist. Bazin schreibt:

Die Umgrenzung der Kinoleinwand ist kein ‘Rahmen’ des Kinobildes, wie die technischen Begriffe manchmal glauben machen, sondern ein Kasch, eine Abdeckung, die nur einen Teil der Realität freilegen kann. Der Rahmen polarisiert den Raum nach innen, hingegen ist alles, was die Leinwand uns zeigt, darauf angelegt, sich unbegrenzt ins Universum fortzusetzen. Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal.³⁴⁴

Bazin begreift den Rahmen der Leinwand also gewissermaßen als Radialbeschleuniger, der im Verhältnis mit der Projektionsfläche eine Art Trampolin bildet, der die Aufmerksamkeit der Zuschauer_innen zunächst in einer immersiven Bewegung³⁴⁵ in eine darstellende Bildfläche vertieft, um sie in der Folge aus dieser Fläche immer wieder hinauszuschleudern, dorthin, wo laut Bazin Realität ist.

Bereits vor Bazin stellt Rudolf Arnheim heraus, welch’ maßgeblichen Anteil die Kinoleinwand an der Konstitution der Kinematographie als – sich in Abgrenzung von Theater und Malerei befindlicher – autonomer Kunstform hat: „Die Begrenztheit des Filmbildes ist

³⁴³ Eine eingängige Analyse des Modells der Leinwand als Fenster und als Rahmen, deren Gemeinsamkeiten und Gegensätze, haben Thomas Elsaesser und Malte Hagener erarbeitet, vgl. dazu das Kapitel „Fenster und Rahmen“ in Elsaesser, Thomas und Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007, S. 23-48. Bezogen auf die Leinwand als Fläche sprechen Elsaesser und Hagener außerdem von der Leinwand als *Screen*, der sowohl reflektiert, als auch verdeckt und abschirmt; vgl. a.a.O., S. 53-55.

³⁴⁴ Bazin, André: „Malerei und Film“ In: ders.: *Was ist Film?* Herausgegeben von Robert Fischer. Berlin 2009, S. 225.

³⁴⁵ Zum Verhältnis von Explosion und Implosion als Methoden filmischer Immersion und zu ihrer Bedeutung als filmwissenschaftliches Instrumentarium vgl. Steierer, Benedikt: „Explosion und Implosion des Films. Ein rezeptionsästhetisches Modell und seine medientheoretischen Implikationen“ In: Georges Felten/Corina Golgotiu/Guillaume Plas (Hrsg.): *Die Explosion vor Augen. L'explosion en point de mire*. Würzburg 2013, S. 141-159.

ein Formungs- und Stilisierungsmittel [...]“³⁴⁶, schreibt Arnheim in *Film als Kunst* und bezieht dies – nicht wie Bazin – auf die Leinwand als Ausschnitt einer sich abseits der Bildbegrenzung fortsetzenden Welt, sondern vor allem auf das durch, mit und für den Rahmen arrangierte Filmbild, dessen artifizieller Charakter durch die Begrenzung der Leinwand betont wird.

Es stellt sich die Frage, wie sich die Explosion als unberechenbare Bewegung zur Leinwand als Fenster und als Rahmen verhält. Sie in ein „Fenster zur Welt“ einzubetten liegt nicht auf der Hand, da die Explosion eine Ausnahmeerscheinung darstellt, deren abstrahierendes Potential und gestaltenwandlerische Funktion sowohl sie selbst als Motiv als auch subkutan brodelnde Bewegungen hervorbringt – das Photogénie des sich beispielsweise in der Mikrokinematographie entfaltenden Ausbruchs (der Smith'sche Schimmel). Gemessen an den raumzerrüttenden Eigenschaften der Explosion, spielt die Leinwand als Rahmen wohl die entscheidendere Rolle als das Fenster (wobei dieses selbstverständlich zum Bersten gebracht werden kann, im Sinne Bazins wäre die Explosion hier allerdings nur als Metapher zu gebrauchen, nicht als Bild). Die Explosion im von Bazin als zentripetal markierten Rahmen der Leinwand, verhält sich in ihrer Wirkung zentrifugal, ohne eine Repräsentantin von Realität zu sein. Vielmehr stellt sie ästhetisch und dramaturgisch ein bombastisches Ausstiegsszenario aus in sich geschlossenen Raum- und Zeitgefügen dar, einen visuellen Paukenschlag. Immer wieder stößt sich die Explosion am Rahmen der Leinwand, mehr noch, sie sprengt ihn auf, als unaufhaltsame Bewegung ist sie größer als die Leinwand. „Der große Knall war keine Explosion von Materie im Raum, sondern eine Explosion des Raumes selbst“³⁴⁷, schreibt Michelangelo Antonioni und charakterisiert damit die Explosion als totale Transformation. Es entspricht der Explosion nicht, sich in Grenzen zu halten, und genau deswegen wird der Rahmen der Leinwand zu ihrem wichtigsten Bezugssystem. Rudolf Arnheim schreibt über den Bildrahmen, er ist „die unentbehrliche Voraussetzung für die dekorativen Qualitäten des Bildes: von Raumfüllung, Flächenteilung usw. kann man nur sprechen, wenn eine feste Begrenzung da ist, die die Koordinaten für den Aufbau des 'Bildmusters' liefert.“³⁴⁸ Arnheim stellt damit die zwingende Notwendigkeit des Rahmens heraus und nimmt eine Gewichtung vor, die feststellt, dass sich der Bildinhalt – bezogen auf die „dekorativen Qualitäten“ – immer nach dem Rahmen richtet. Richtungsweisend sind also

³⁴⁶ Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Frankfurt am Main 2002, S. 84.

³⁴⁷ Antonioni, Michelangelo: „Der Grosse Knall, in dem der Raum explodiert“ In: Schüler, Rolf (Red.): *Antonioni. Die Kunst der Veränderung*. Berlin 1993, S. 14.

³⁴⁸ Arnheim, *Film als Kunst*, S. 84.

die „Koordinaten“, die die Bildbegrenzung bilden:

Aus zwei Wagerechten und zwei Senkrechten ist der Bildrahmen zusammengesetzt. Alle Wagerechten und Senkrechten, die sich im Bild ergeben, werden daher durch diese Koordinaten gestützt. Alle Schrägheiten im Bild wirken nur deshalb schräg, weil die Bildränder gerade, nämlich vertikal oder horizontal sind; denn alle Abweichung braucht ein sichtbares Bezugssystem, das anzeigt, wovon abgewichen wird.³⁴⁹

Im Laufe der Geschichte des Kinos verlagern sich die Koordinaten der Leinwand immer mehr zugunsten einer Betonung der Horizontalen. Eine Festlegung, die der russische Filmemacher Sergej Eisenstein am 17. September 1930 vor der Filmakademie Hollywood anlässlich einer Diskussionsveranstaltung über den Breitwandfilm als Ausgangspunkt nimmt, um über die Leinwandbeziehung von Horizontaler und Vertikaler zu sprechen.³⁵⁰ Eisenstein begrüßt in seiner Rede fürs Erste die Etablierung des Breitwandfilms, weil sie Filmemacher_innen erneut vor die Aufgabe stelle, über die Möglichkeiten visueller Gestaltung im Film nachdenken zu müssen. Im Zuge der Forderung nach der Revision kompositorischer Verfahren formuliert Eisenstein allerdings seine Bedenken betreffs Vernachlässigung des oberen Teils des Filmbildes, die er eindeutig auf die „horizontale Rahmung“³⁵¹ der Leinwand zurückführt: „[I]ch bin gezwungen, darauf hinzuweisen, daß wir – wenn wir diese Proportionen³⁵² zur Diskussion stellen – lediglich die Tatsache betonen, dass wir uns im Laufe von dreißig Jahren mit 50 Prozent der Gestaltungsmöglichkeiten begnügt und dabei alle anderen Chancen ausgeschlagen haben [...].“³⁵³

Eisenstein kritisiert, dass anstatt der Schaffung von „Möglichkeiten zur ‚Zertrümmerung‘ jenes ekelhaften oberen Teils der Leinwand“³⁵⁴ mit dem erfolgreichen Einzug des Breitwandfilms in die Kinos dieser Welt die „Schwelle zu einer noch größeren Betonung dieser Horizontalen“³⁵⁵ überschritten wurde. Bei aller Kritik ist Eisenstein aber bewusst, dass eine Umkehrung der Verhältnisse, demnach eine vertikal ausgerichtete Leinwand, nicht die Lösung sein kann, dazu „ist die Sehnsucht nach den grenzenlosen Horizonten der Felder, Steppen und Wüsten“³⁵⁶ zu groß. So fragt sich Eisenstein: „Was kann wohl in gleichem Maße

³⁴⁹ Arnheim, *Film als Kunst*, S. 84.

³⁵⁰ Die Rede wurde unter dem Titel „Das dynamische Quadrat“ in schriftlicher Form 1932 veröffentlicht.

³⁵¹ Eisenstein, Sergej: „Das dynamische Quadrat“ In: ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Übersetzt und herausgegeben von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth. Leipzig 1988, S. 158.

³⁵² Eisenstein spricht mit „diese Proportionen“ auf die Rechtecke mit den Maßen 3 x 4, 3 x 5 und 3 x 6 an, die auch die Einladung zu der Veranstaltung der Filmakademie zieren; vgl. a.a.O., S. 157-158.

³⁵³ a.a.O., S. 158.

³⁵⁴ ebd.

³⁵⁵ ebd.

³⁵⁶ a.a.O., S. 160.

ein Bild für die vertikale und die horizontale Tendenz des Films schaffen?“³⁵⁷ Wie muss das „Schlachtfeld“ – so Eisenstein – aussehen, in dem Vertikale und Horizontale aufeinander-treffen? Eisensteins Antwort auf die Frage lautet: das Quadrat, das als Maß übertragen auf die Kinoleinwand „die Möglichkeit bietet, in der Projektion jede nur denkbare geometrische Form einer Abbildungsfläche in voller Pracht zu fixieren.“³⁵⁸ Im Laufe von Eisensteins Ausführungen, die er der Hollywood-Akademie darlegt, wird sich herausstellen, dass das von Eisenstein gesuchte „Bild“, in dem Vertikale und Horizontale sich gleichermaßen und rechtmäßig abbilden, ein Gedankenexperiment bleiben soll. Entscheidend für das Herangehen an die Projektionsfläche im Kino ist letztendlich nicht das Leinwandformat selbst, sondern die Komposition dessen, was sich innerhalb des Rahmens – Arnheim würde „Bezugssystem“ sagen – abspielt. So fragt Eisenstein rhetorisch, „[...] haben wir etwa dank der Projektion unserer Filme auf der Leinwand nicht ein tatsächlich existierendes 'sich drehendes Quadrat' erlangt? Und haben wir etwa nicht im Prinzip der rhythmischen Montage eine tatsächlich existierende 'dynamische Symmetrie' entdeckt?“³⁵⁹ Es sind demnach die spezifisch filmischen Mittel, die eingespannt werden, um die Sprengung der Bildgrenzen zu inszenieren, und so besteht laut Eisenstein auch „[...] keine Notwendigkeit, [die Wirkung des dynamischen Quadrats] über die Form der Leinwand zu realisieren.“³⁶⁰

Anhand des Schimmels in Smiths *The Plants of the Pantry* wird klar, dass die Explosion als rücksichtslose Form prädestiniert ist, das Bezugssystem aus Vertikaler und Horizontaler über die Maßen zu strapazieren und in weiterer Folge zu dynamisieren. Das Verhältnis zwischen Explosion und Leinwand ist spannungsreich. Das Breitwandformat eignet sich hervorragend, um die räumliche Wirkung der Explosion zu entfalten oder anders gesagt: nicht die Leinwand verweist die Explosion in ihre Schranken, sondern die Explosion führt der Leinwand und den sie Betrachtenden ihre Grenzen vor Augen. Im Duell mit dem eingeschränkten (und in die Horizontale ausgerichteten) Bildträger gewinnt die Explosion die Oberhand. „In einem guten Filmbild stehen alle Linien und sonstigen Richtungen in einem gut ausbalanzierten [sic!] Verhältnis zueinander oder zum Bildrahmen“³⁶¹, schreibt Rudolf Arnheim – die Explosion widerspricht ihm. Die „Zertrümmerung“ des oberen Teils des Filmbildes, die Eisenstein sich wünscht, findet mit der Explosion statt, mehr noch: sie begnügt sich nicht damit, den Bildträger vertikal und horizontal zu zertrümmern. Sich wegbewegend von einer graphisch

³⁵⁷ Eisenstein, „Das dynamische Quadrat“, S. 161.

³⁵⁸ ebd.

³⁵⁹ a.a.O., S. 169.

³⁶⁰ ebd.

³⁶¹ Arnheim, *Film als Kunst*, S. 84.

anmutenden Ausbreitung, die – wie in den Filmen von Pfeffer und Smith – in der Fläche verbleibt, zieht sie immer wieder auch den Frontalangriff in Erwägung. Sie kommt dem Publikum entgegen. Diese Zuneigung setzt im Moment des Umschlagens ein, der jene (Denk)Bewegungen initiiert, die Eisenstein mit seinen Montagen provoziert.

6.2 Die Explosion als Verbündete des Konflikts

Mit der Explosion verbindet Sergej Eisenstein eine Jahrzehnte dauernde Werksbeziehung. Als prozessorientierte Maßnahme durchdringt sie sein filmisches und theoretisches Schaffen, strukturiert und beflügelt es. Als starkes Sprachbild setzt Eisenstein die Explosion ein, um in seinen Schriften die Drastik seiner kinematographischen Methode zu veranschaulichen, und in der filmischen Praxis spitzt der Paroxysmus als System wohlkonstruierte Sachverhalte zu, um sie sinnlicher Weise erfahrbar zu machen. Eisensteins gewaltigen künstlerisch-theoretischen Korpus in all seinen Dimensionen zu erfassen, ist ein Unterfangen erheblichen Ausmaßes. Um die Wirkungen seiner explosiven Methode nachzuvollziehen, greife ich also zwei seiner Filme heraus, anhand derer ich Ausmaß und Wirkung der explosiven Methode möglichst plastisch vermitteln möchte – zumal Eisenstein selbst unter Bezugnahme auf die beiden Filme die Entwicklung seiner „pathetischen Bauweise“ in von ihm verfassten Aufsätzen erläutert hat.

In einem in den Jahren 1946/1947 – also relativ spät – verfassten Text mit dem Titel „Pathos“³⁶² erklärt Eisenstein mittels zweier Sequenzen aus *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) und *Die Generallinie* (1929), wie sich sein ästhetisches Konzept unter Einsatz essentieller Mittel – Montage, das Organische, Pathos – immer radikaler auf die Grundprinzipien des Kinos konzentriert, sie gleichsam aus dem filmischen Denken herausprengt. Eisenstein legt sein Montagekonzept brachial an. Mit den Jahren wird es immer ausgefallener und weitreichender – attraktiv, intellektuell, Obertöne zum Klingen bringend. All diese Montagearten arbeiten in kettenreaktionärer Form. Eisenstein verfährt in seinen Filmen mit Druck – Situationen werden angesteuert, um eine eruptive Dramaturgie in Gang zu setzen, die sich letztendlich dialektisch in gewaltsamen Bildern entlädt. Das bedeutet nicht automatisch,

³⁶² Der Text wurde 1987 in der englischen Übersetzung von Herbert Marshall veröffentlicht, und zwar in folgender Publikation: Eisenstein, Sergej: *Nonindifferent Nature. Film and the Structure of Things*. Translated by Herbert Marshall. Cambridge 1987, S. 38-199.

dass die Bilder – wie beispielsweise in *Potemkin* – immer explizite Gewalt zeigen. Es bedeutet auch nicht, dass Pathos allein durch schauspielerische Übertreibung erreicht wird. Eisensteins Konzept des Kinematographischen ist komplex. Es versteift sich nicht auf die Leistung des psychologisch zu deutenden Menschenkörpers auf der Leinwand, sondern schöpft viel lieber die Möglichkeiten des gesamten kinematographischen Apparats aus.

In Eisensteins Kinouniversum gibt sich die Explosion als die Verbündete des Konflikts zu erkennen, den der Regisseur als zwingende Bedingung an seine (Film)Kunst stellt, „DENN KUNST IST IMMER KONFLIKT: 1. ihrer sozialen Mission nach, 2. ihrem Wesen nach, 3. ihrer Methodik nach.“³⁶³ In der kleinsten Einheit der Montage – zwei voneinander unabhängige Bilder, die durch die Montage miteinander in Beziehung gesetzt werden – sitzt die Explosion als Mechanismus, der zündende Ideen in die Köpfe der Filmzuschauer_innen beziehungsweise aus ihnen herauskatapultiert. Noch bevor dieses Prinzip paradigmatisch für Eisensteins Filmschaffen steht, erprobt er die Wirkung kettenreaktionärer Bauweisen am Theater.

6.2.1 Initialzündung Theater: Attraktion

Schon 1923 integriert Eisenstein die Explosion als gestaltendes Element in seine Theaterarbeit, insbesondere mit der Inszenierung von Nikolai Ostrowskis *Eine Dummheit macht selbst der Gescheiteste*. Eine unter den Sitzen des Publikums gezündete Salve bildet den „Schlußakkord“³⁶⁴ der von Eisenstein als Revue angelegten Inszenierung, die aus 25 Nummern verschiedenster Genres besteht. In einer Reihe mit beispielsweise einem „Stück Kriminalfilm“ (zweite Nummer), einem „musikalisch-exzentrische[n] Entree“ (dritte Nummer), „im Chor gesungene[n] Agit-Couplets“ (achte Nummer) und dem „Flug des Helden am Sicherheitsseil bis unter die Kuppel“³⁶⁵ (siebzehnte Nummer), steht die Schlusssalve unter den Sitzen des Publikums gleichwertig als Szene, die einerseits eingebunden ist in den Ablauf der Inszenierung, andererseits für sich selbst eine abgeschlossene Nummer darstellt.³⁶⁶ Dies bedeutet wiederum auch, dass die Salve nie einfach

³⁶³ Eisenstein, Sergej: „Dramaturgie der Filmform“ In: ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Herausgegeben von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main 2006, S. 88-89.

³⁶⁴ Eisenstein, Sergej: „Montage der Attraktionen“ In: ders., *Das dynamische Quadrat*, S. 16.

³⁶⁵ a.a.O., S. 14 und 15 (hier ist die gesamte Abfolge mit den Bezeichnungen der 25 Szenen nachzulesen).

³⁶⁶ Die Intensität einer tatsächlich gezündeten Salve unter den Sitzen des Publikums überträgt sich laut

nur Effekt ist oder sein darf. Eisenstein äußert sich erbost über den Missbrauch der Attraktion als ebensolchen Nur-Effekt, er schreibt:

Von manchem routinierten Regisseur wird die Attraktion instinktiv [...] natürlich nicht im Sinne einer Montage oder Konstruktion [zur Anwendung gebracht], sondern auf jeden Fall innerhalb einer 'harmonischen Komposition' (daher rührt auch der spezifische Jargon – 'effektvolles Finale', 'ein Bombenauftritt', [...]), wobei allerdings wesentlich ist, daß alles lediglich im Rahmen einer logischen, dem Sujet untergeordneten Wahrhaftigkeit [...] gemacht wurde, zumal in erster Linie unbewußt [...].³⁶⁷

Nie verkommt die Attraktion in Eisensteins Arbeit zum Eyecandy, so schreibt David Bordwell: "Instead of creating isolated, posterlike 'attractions', Eisenstein assumes that everexpanding metaphorical fields will stimulate complex emotional associations in the spectator."³⁶⁸ Die Verfasstheit der Zuschauer_innen, die Regisseure wie Eisenstein voraussetzen, wird 1923 in der Zeitschrift *Gron* – Organ des Proletkult – in einem Beitrag über die Theaterarbeit von Eisenstein & Co. so beschrieben: „Das Grundverhalten des Zuschauersaals ist angespannte Aufmerksamkeit, und die zwei Hauptreaktionen sind Lachen und erleichterte Entladung der Spannung.“³⁶⁹ Von der Bedeutung des Humors in Eisensteins Movies wird später noch zu sprechen sein. Die Spannung, von der Bordwell spricht, ist in der Theater- und Filmarbeit Eisensteins ein Grundprinzip, das sowohl die Dramaturgie der Inszenierungen als auch die Zuschauer_innen gleichermaßen betrifft. Es gilt, Erregung auf die Zuschauer_innen zu übertragen, und Zeit seines Künstlerlebens ist Eisenstein damit beschäftigt, sich zu überlegen, wie dies markerschütternd bewerkstelligt werden kann.

Bereits ein Jahr nach dem Aufsatz über die „Montage der Attraktionen“ für das Theater legt Eisenstein mit der „Montage der Filmattraktionen“ sein Attraktionskonzept fürs Kino vor, in dem er das Publikum als jenen „Grundstoff“ bezeichnet, dessen „Bearbeitung [...] in eine [...] gewünschte Richtung“³⁷⁰ erfolgen soll. Es gilt, die Emotionalität der Zuschauer_innen in der Konfrontation mit dem künstlerischen Werk in geordneten Bahnen kontrolliert zu reizen, und deren Aufmerksamkeit in höchstem Masse zu aktivieren. Dies geschieht mit dem gezielten

Augenzeugenberichten im Fall von Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* tatsächlich auf die Zuschauer_innen. David Bordwell zitiert diesbezüglich den Regisseur Leonid Trauberg: "In 1989 Leonid Trauberg was asked to name the best film ever made. Gazing out of the window, he answered softly: '*Potemkin*. We jumped up from our chairs'." Bordwell, David: *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge/London 1993, S. 79.

³⁶⁷ Eisenstein, „Montage der Attraktionen“, S. 14.

³⁶⁸ Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, S. 71-72.

³⁶⁹ „Ein Experiment der Theaterarbeit“ In: Gorsen, Peter und Eberhard Knödler-Bunte: *Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917 – 1925. Dokumentation*. Stuttgart/Bad Cannstatt 1975, S. 113.

³⁷⁰ Eisenstein, Sergej: „Montage der Filmattraktionen“ In: ders.: *Das dynamische Quadrat*, S. 17.

Einsatz von Attraktionen. Eine Attraktion für den Film definiert Eisenstein wie folgt:

Eine Attraktion [...] ist jeder zu demonstrierende Fakt (jede Handlung, jeder Gegenstand, jede Erscheinung, jede bewußte Kombination), der durch Druckausübung eines bestimmten Effekts auf die Aufmerksamkeit und Emotion des Zuschauers überprüft und bekannt wurde und der, kombiniert mit anderen, dazu geeignet ist, die Emotion des Zuschauers in diese eine oder in eine andere, vom Ziel der Aufführung diktierte Richtung hin zu verdichten.³⁷¹

Nach dieser Definition ist die Explosion eine urwüchsige Form der Verdichtung. Ihre Dramaturgie erfordert ein Maß an Kontraktion und Expansion, ein Gespür für den richtigen Moment des Umschlagens. Eisenstein wird für die eruptiven Vorgänge, die er in seinen Filmen einrichtet, ein spezifisches Vokabular entwickeln, mit dem auf der Leinwand dialektisch gesprochen wird. Um dieses Vokabular auszubilden, geht es nach dem Theater zunächst hinaus auf die – nicht ganz so weite – See.

6.3 Vorspiel: „12 Apostel“ – Die Explosion als filmisches Manöver

Das Jahr 1925 ist ein Erfolgjahr für Sergej Eisenstein. Seine Filme *Streik* und *Panzerkreuzer Potemkin* feiern Premiere. Zwanzig Jahre zuvor ereignet sich der historische Potemkin-Aufstand, und zwanzig Jahre nach dem Erscheinen von *Bronenosec Potemkin* wird sich Eisenstein in einem Aufsatz mit dem Titel „12 Apostel“³⁷² an die explosiven Drehbedingungen erinnern, die die Entstehung des Films begleiten. Im Vorfeld der Dreharbeiten ist Eisenstein auf der Suche nach einem für 1905 handelsüblichen Panzerkreuzer. Die reale „Potemkin“ selbst kann ihre Rolle im Film nicht mehr einnehmen, sie ist abgewrackt. Dafür findet Eisenstein gemeinsam mit seinem Regieassistenten Ljoscha Krjukow³⁷³ in der Sewastopoler Reede das tatsächliche Bruderschiff der „Potemkin“, es lautet auf den Namen „12 Apostel“. Die Lagerbedingungen der „12 Apostel“ bilden für Eisensteins filmisches Vorhaben eine geradezu programmatische Inspiration – die Bucht, in der der Panzerkreuzer vor Anker liegt, ist durchwegs vermint, im Bauch des Schiffes: „Minen, Minen, Minen“³⁷⁴. Der Regisseur und sein Team müssen sich mit Katzenpfoten an Bord des Schiffes bewegen, erschwerend kommt

³⁷¹ Eisenstein, „Montage der Filmattraktionen“, S. 18. Eisenstein selbst betont, dass das Konzept einer durch kalkulierten Einsatz herbeigeführten „Druckausübung“ nur dort funktionieren kann, wo es auf ein homogenes Publikum trifft; vgl. ebd.

³⁷² Dennis Göttel hat mich auf diesen Aufsatz hingewiesen, ich danke ihm sehr dafür!

³⁷³ Eisenstein, Serge: „12 Apostel“ In: Eisenstein, Serge: *Gesammelte Aufsätze I*. Zürich ohne Jahresangabe, S. 356.

³⁷⁴ vgl. ebd.

hinzu, dass die „12 Apostel“ aufgrund der durch die Minen virulenten Explosionsgefahr manövrierunfähig ist. Sie kann nicht herausgeführt werden aus den Felsformationen, die an der Küste das Schiff umschließen. Eine vorsichtige Drehung des Panzerkreuzers um 90 Grad ermöglicht zumindest, dass die „12 Apostel“ frontal mit Blick aufs offene Meer gefilmt werden kann, für die Seitenansichten des Schiffes muss eine andere Lösung gefunden werden: „[...] diese Aufnahmen sind nicht in Sewastopol, sondern in einer Moskauer Badeanstalt gemacht worden. Im warmen Wasser des Badebassins schaukelte das niedliche graue Modell des Panzerkreuzers ...“³⁷⁵ Ähnlich, wie der Vulkan Epstein in seiner Auseinandersetzung mit dem Kino als animistische Maschine beeinflusst, nimmt die „12 Apostel“ als schwimmendes Minenfeld Kurs auf die filmische Umsetzung von Eisensteins Filmvorhaben: „Die Minen rumorten im Bauche des alten Panzerkreuzers und schreckten auf vom Donner der geschichtlichen Ereignisse, die wenige Meter über ihnen ein zweites Mal dahinjagten: Etwas von ihrer geballten Explosivkraft übertrug sich auf den filmischen Nachkommen des Kreuzers ...“³⁷⁶, schreibt Eisenstein über die Atmosphäre, mit der die „12 Apostel“ die Arbeit an *Bronenosec Potemkin* belegt.

Es bleibt nicht dabei, die Aufnahmen des Schiffs mit der gefährlichen Fracht in Einstellungen aufgliedern zu müssen, die vor Ort stattfinden können – Vogelperspektive auf das Bord, Frontalansicht mit offenem Meer im Hintergrund, extreme Untersicht auf Bug/Heck des Schiffes – und jene Aufnahmen, die das Modell im Bassin der Moskauer Badeanstalt beisteuert. Eisenstein zeigt sich begeistert über die Bedingungen, die die Gefahr der im Raum stehenden Explosion der „12 Apostel“ für die Entstehung seines Filmes voraussetzt, und die sich über die Aufnahmen des Panzerkreuzers hinaus auf Komposition und Struktur des gesamten *Potemkin*-Films auswirkt. Ihr fällt nicht die Rolle als Motiv zu. Sie ist ganz und gar Methode und strukturiert den „Bau der Dinge“. Ihr überraschendes Moment wird von Eisenstein unter beibehaltender Wirkung des scheinbar Unberechenbaren in ein Präzisionsinstrument verwandelt, „[...] das Zufällige wächst mit integrierender Gesetzmäßigkeit in den Organismus des Films hinein“³⁷⁷. Die Explosion ist die Schwester der Montage, das hat Eisenstein erkannt:

Wollte man die Montage mit irgend etwas vergleichen, so ließe sich die Phalanx der Montageabschnitte, der „Einstellungen“, mit einer Serie von Explosionen im Verbrennungsmotor vergleichen, die sich in ihrer Montagedynamik gleichsam zu den bullernden 'Stößen' eines

³⁷⁵ Fußnote 2 zu Eisenstein, „12 Apostel“, S. 404-405.

³⁷⁶ a.a.O., S. 358-359.

³⁷⁷ a.a.O., S. 366.

Das kontinuierliche Bullern, mit dem Eisenstein seine pathetische Methode in Worte fasst, taucht in Form einer paradigmatischen Szene in *Panzerkreuzer Potemkin* auf, die einen der dialektischen Sprünge in der Dramaturgie des Filmes bewirkt. Die Szene dauert vielleicht eine Sekunde und wird eröffnet von einer Tafel, auf der die Worte и вдруг („und plötzlich“) zu lesen sind. Darauf folgt eine handvoll Einstellungen einer Frau in frontaler Großaufnahme, deren Körper zuckt, ihr Mund zu einem Schrei verformt, das Haar verdeckt die Augen. In der schnellen Schnittfolge wirkt der zuckende Körper der Frau ekstatisch, David Bordwell schildert die Szene wie folgt: „Barely comprehensible in projection, the jump-cut series of shots functions, Eisenstein remarks, as the detonator in an explosion [...]. [...] it also breaks apart the unified diegetic space of the scene.“³⁷⁹ Diese kurze, schockartige Bildabfolge, die in rasender Schnittfolge eine Frau in Ekstase zeigt, ist repräsentativ für die fest verzweigte Einheit von Inhalt und Form, in der das Unvorhersehbare einen fixen Platz in einem eruptiven Ordnungssystem belegt, in dem zwei wesentliche Modi den Ton angeben:

6.4 „Der Bau der Dinge“ – Das Organische und das Pathos

Nachdem Eisenstein seine Leinwandepen *Streik*, *Panzerkreuzer Potemkin* (beide 1925), *Die Generallinie/Das Alte und das Neue* (1929) und *Aleksandr Newski* (1938) verwirklicht hat, zieht er das eigene Oeuvre heran, um rückblickend seine Theorien in Hinblick auf die Kompositionsprinzipien von Film grundlegend weiterzuentwickeln. In seinem 1939 erstmals erschienen Text mit dem Titel „Der Bau der Dinge“ charakterisiert Eisenstein diese Prinzipien unter Zuhilfenahme des *Potemkin* mit zwei Begriffen: das Organische und das Pathos. Während ersteres eine spezifische Ordnung bezeichnet, die die Form des Films durchwirkt, kennzeichnet das Pathos die intendierte Wirkung des Films auf die Zuschauer_innen. Die effektive Macht des Organischen und des Pathos sind laut Eisenstein deswegen gegeben, weil sie uns ans Leben erinnern: „[...] das vom Kunstwerk vermittelte Gefühl des Organischen muß entstehen, sobald das Konstruktionsprinzip dieses Kunstwerkes den Strukturgesetzen der organischen Erscheinungen in der Natur entspricht“³⁸⁰. Konkret meint er damit Bewegungen,

³⁷⁸ Eisenstein, Sergej: „Jenseits der Einstellung“ In: ders., *Das dynamische Quadrat*, S. 82.

³⁷⁹ Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, S. 74.

³⁸⁰ Eisenstein, Sergej: „Über den Bau der Dinge“ In: ders.: *Gesammelte Aufsätze I*, S. 190.

die der Dynamik von Spannungsaufbau und -abbau gleichen – die meteorologische Ruhe vor dem Sturm als Baustein der filmischen Komposition. Das Organische ist laut Eisenstein dann gegeben, wenn eine „Untrennbarkeit des Ganzen von all seinen Teilen“³⁸¹ herrscht. Dieses Prinzip wird zur Gesetzmäßigkeit, wenn nicht allein die Komposition das Organische³⁸² im Film zur Anwendung bringt, um die Zuschauer_innen durch Emotionalisierung für bestimmte Ideen zu gewinnen, sondern wenn die Betrachter_innen sich mit dem Kunstwerk als organische Einheit empfinden, als wären beide miteinander „verschmolzen“³⁸³. Das für das Organische charakteristische Phänomen ist das Wachstum³⁸⁴, die Ausbreitung. Um diese Bewegung im filmischen Raum zu veranschaulichen, nennt Eisenstein einige Szenen aus dem *Potemkin* als Beispiel: „Der Ausbruch des Aufstandes nach dem Höhepunkt der Unterdrückung durch die drohenden Gewehrläufe (zweiter Akt)“³⁸⁵, “[...] das Massaker auf der Hafentreppe als organische ‘Konsequenz’ der Reaktion aus den brüderlichen Umarmungen zwischen den Aufständischen der ‘Potemkin’ und der Bevölkerung Odessas (vierter Akt)“³⁸⁶, und „[...] die Explosion der Wut, die organisch aus dem Thema der Massentrauer um den Ermordeten hervorbricht (dritter Akt)“³⁸⁷. Diese Beispiele belegen, dass die „organische Konsequenz“ filmischer Dynamiken in dialektischen Prozessen begründet liegt. Eisenstein spricht von der Einnahme des „umgekehrten Gesichtswinkel[s]“³⁸⁸, aus dem zu behandelnden Thema „herauswachsend“³⁸⁹. Dieses Herauswachsen aus einer Position in die nächste verlangt wiederum nach einem Übergang, der im Umschlag von Positionellem und Oppositionellem liegt, etwa durch den Wechsel vom Unbeweglichen ins Bewegliche³⁹⁰. Bereits 1935 hält Eisenstein Überlegungen zu dieser Logik der Peripetie in seinem Tagebuch fest, konkret geht es um das Festhalten einer Erinnerung an ein Gespräch mit Sergei Tretjakow über die Bauweise von Bachs Musik. Eisenstein notiert:

Man stellt a priori eine These auf, die dann in vielen Varianten abgewandelt wird. Die These wird nicht ‘entwickelt’, sondern man fühlt sich in alle möglichen affektvollen Schattierungen ein. Ein anderer Weg wäre es, die These dialektisch zu entwickeln, sie an unterschiedlichen Widerständen zu erproben, um sie dann in ihrem Konflikt, in ihrer Konfrontation und Überwindung, abstrakt-dramaturgisch auszubreiten.³⁹¹

³⁸¹ Eisenstein, „Über den Bau der Dinge“, S. 215.

³⁸² griechisch ὀργανικός organikós, gleichbedeutend mit „als Werkzeug dienend“

³⁸³ Eisenstein, „Über den Bau der Dinge“, S. 192.

³⁸⁴ vgl. a.a.O., S. 197-198.

³⁸⁵ a.a.O., S. 195.

³⁸⁶ a.a.O., S. 196.

³⁸⁷ ebd.

³⁸⁸ a.a.O., S. 195.

³⁸⁹ ebd.

³⁹⁰ ebd.

³⁹¹ Eisenstein, Sergej: „Tagebücher“ In: Akademie der Künste (Hrsg.): *Eisenstein und Deutschland. Texte – Dokumente – Briefe*. Konzeption und Zusammenstellung von Oksana Bulgakowa. Berlin 1998, S. 50.

Laut Eisenstein zeichnet sich das dialektischen Prinzip der zweiten Verfahrensweise durch eine „gesteigerte Pathetik“³⁹² aus, „denn sie reproduziert das Entwicklungsschema des Seienden und des Vergangenen“³⁹³. Ihre Dauer hat als „gewolltes, aber nicht notwendiges Element“³⁹⁴ eine Funktion im qualitativen Fortschreiten der Ereignisse in Bachs Musik ebenso wie in Eisensteins Filmszenen. Konflikt, Konfrontation, Überwindung – auf diesem Spannungsbogen thront Eisensteins Verständnis einer dynamischen Filmkunst, und Bach ist nur einer der Gesinnungsgenossen in Bezug auf dieses Schema. Es drängt sich in der Betrachtung von Eisensteins eruptiver Dialektik zumindest ein weiterer Systemdenker auf, dessen Überlegungen zum dynamischen Aufbau poetischer Werke – und nichts anderes sind Eisensteins Filme – Parallelen zu der künstlerisch-technischen Herangehensweise des russischen Regisseurs aufweisen.

6.4.1 Ekstase

Studiert man Eisensteins Schriften zum *Potemkin*, in denen er die Struktur des Films erläutert, so liegt die Assoziation zur Dramentheorie des Aristoteles auf dem Tablett. David Bordwell hat dies erkannt und hält in seiner instruktiven Studie über Eisenstein fest, dass die künstlerische Auffassung einer zwingenden Verbindung von Theorie und Praxis mit dem Aristotelischen *technē*-Begriff in Einklang gebracht werden kann³⁹⁵, der einen reflexiven Umgang mit den Qualitäten des Materials und der Form voraussetzt:

The Aristotelian distinction between form and material was central to Eisenstein's avant-garde contemporaries, and he enriched it in several ways. He analyzed film form as both a geometrical structure (as in the 'canon' of five-act tragedy ruling *Potemkin*) and a dynamic, time-bound process [...]. He developed a conception of film form as a system of technical choices, each serving a distinct purpose under some 'dominant' or 'artistic image'.³⁹⁶

Auch in Bezug auf den dramaturgischen Aufbau des *Potemkin* folgt Eisenstein der aristotelischen Auffassung, in seinem Aufsatz „Über den Bau der Dinge“ hält der Regisseur

³⁹² Eisenstein, „Tagebücher“, S. 50.

³⁹³ ebd.

³⁹⁴ ebd., Fussnote 49. Im „Montage der Filmmatraktionen“-Aufsatz spricht Eisenstein von der „zeitlichen Abfolge“, die die Filmprojektion mit sich bringt, sogar als einer „traurigen technischen Bedingung“. Eisenstein, „Montage der Filmmatraktionen“, Anmerkung **, S. 19-20.

³⁹⁵ vgl. Bordwell: *The Cinema of Eisenstein*, S. 35.

³⁹⁶ a.a.O., S. 270.

fest:

Der 'Potemkin' sieht aus wie eine Chronik von Ereignissen, rollt aber ab wie ein Drama. Der Grund hierfür liegt darin, daß der chronikartige Gang der Ereignisse in strenge Tragödienkomposition gebracht ist. Ja sogar in die strengste Form der Tragödienkomposition – in die der fünftaktigen Tragödie.³⁹⁷

In Eisensteins Arbeitsweise lassen sich weitere zahlreiche Anleihen an die Aristotelische *Poetik* erkennen, in der der griechische Philosoph das Maß der Tragödie als ein sich ausbreitendes beschreibt. Die Handlungen, die zur Tragödie taugen, müssen eine bestimmte Größe vorweisen: „[...] wie bei Gegenständen und Lebewesen eine bestimmte Größe erforderlich ist und diese übersichtlich sein soll, so [sollen] auch die Handlungen eine bestimmte Ausdehnung haben, und zwar eine Ausdehnung, die sich dem Gedächtnis leicht einprägt.“³⁹⁸ Diese Expansion als Grundvoraussetzung für die Größe der Tragödienhandlung findet Anklang in Eisensteins Konzept des Organischen, das er in zwei Arten unterteilt. Einerseits spricht er vom „Organische[n] der allgemeinen Ordnung“, andererseits vom „Organische[n] einer speziellen oder besonderen Ordnung“³⁹⁹. Egal, ob man sich dem ersten oder dem zweiten Prinzip zuwendet: Ordnung muss sein, mit Aristoteles kann man auch von Übersichtlichkeit sprechen, hergestellt durch Struktur und Gesetzmäßigkeit. Die Peripetie spielt auch in Aristoteles' Tragödientheorie in verschiedenen Einsatzgebieten eine maßgebliche Rolle. Zum einen ist sie Bestandteil einer „komplizierten“ Fabel beziehungsweise Handlung: „Ich bezeichne die Handlung [...] als kompliziert, deren Wende mit einer Wiedererkennung oder Peripetie oder beidem verbunden ist.“⁴⁰⁰ Aristoteles formuliert, was genau er nun unter Peripetie versteht, nämlich den „[...] Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil, und zwar [...] gemäß der Wahrscheinlichkeit oder mit Notwendigkeit.“⁴⁰¹ Dass sich eine Situation zum Höhepunkt aufbauscht, kommt demnach

³⁹⁷ Eisenstein, „Über den Bau der Dinge“, S. 192. Eisenstein betitelt und skizziert die einzelnen Akte des Films wie folgt: „1. Akt: 'Menschen und Maden.' Exposition der Handlung. Die Lage auf dem Panzerkreuzer. Madiges Fleisch. Erregung unter den Matrosen. 2. Akt: 'Das Drama auf dem Schiff.' 'Alle Mann an Deck!' Die Weigerung der Matrosen, die Suppe mit dem madigen Fleisch zu essen. Die Szene mit der Zeltbahn. 'Brüder!' Die Weigerung zu schießen. Der Aufstand. Die Abrechnung mit den Offizieren. 3. Akt: 'Ein Toter ruft auf.' Nebel. Die Leiche Wakulintschuks im Odessaer Hafen. Tränen über den Toten. Demonstration von Aufständischen. Die rote Fahne wird gehißt [sic!]. 4. Akt: 'Die Odessaer Hafentreppe.' Verbrüderung zwischen Festland und Panzerkreuzer. Boote mit Lebensmitteln. Das Blutbad auf der Hafentreppe. Die Salve vom Panzerkreuzer auf den 'Generalstab'. 5. Akt: 'Die Begegnung mit dem Geschwader.' Die Nacht gespannter Erwartung. Die Begegnung. Die Maschinen. 'Brüder!' Die Weigerung des Geschwaders zu schießen. Der Panzerkreuzer fährt siegreich durch das Geschwader.“ a.a.O., S. 193.

³⁹⁸ Aristoteles: *Die Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1984, S. 27.

³⁹⁹ Eisenstein, „Über den Bau der Dinge“, S. 191.

⁴⁰⁰ Aristoteles, *Die Poetik*, S. 33.

⁴⁰¹ a.a.O., S. 35.

nicht von ungefähr, sondern ist Ergebnis eines ganz logischen, dialektischen Prozesses. Und genau dieser Umschlag von einer Position in ihr Gegenteil ist der Kern von Eisensteins Montage, in der der Konflikt zweier Bilder miteinander die Denkbewegung der Zuschauer_innen auslöst. Die plötzliche Wendung, die Aristoteles mit dem Begriff der Peripetie fasst, nennt Eisenstein Pathos, im Sinne des Exzesses. Gemeint ist damit eine Überbordung, die er wie folgt definiert:

Pathos ist das, was den Zuschauer von seinem Sitz auffahren läßt, das, was ihn von der Stelle springen läßt; das, was seine Augen vor Begeisterung erglänzen läßt, bevor sie sich mit den Tränen der Begeisterung füllen ... Mit einem Wort: Pathos ist alles das, was den Zuschauer 'außer sich geraten' läßt.⁴⁰²

Pathos als „positiver Effekt“ und als „strikte[r] Aufruf zur Aktivität“⁴⁰³ entsteht laut dem Filmemacher vor allem dort, wo eine organisch gewachsene Struktur der Komposition in höchsten Höhen klingt, das heißt dort, wo „Gegenstand der Darstellung und Kompositionsprinzip, nach dem er dargestellt wird, [...] zusammenfallen“⁴⁰⁴ können. Erschütterung und Schock sind Bedingungen dieses Prinzips, „[a]ls Grundmerkmal pathetischer Komposition stellten wir eine permanente ‘Rage’ fest [...]“⁴⁰⁵. Es gilt, das Publikum körperlich bei seinen Emotionen zu packen.

Das über eine organische Komposition erlangte Pathos erzeugt im Koppeln zweier alternierender Positionen einen Qualitätssprung, der dem Publikum – dessen Aufmerksamkeit und Wahrnehmung dadurch in höchstem Masse aktiviert wird – in einem dialektischen Modus nicht nur eine Seite der Medaille offenbart, sondern eine Denkbewegung triggert, die aus der Kulmination zweier entgegengesetzter Perspektiven entsteht. Das Publikum muss begeistert werden, um offen zu sein für diametrale Positionen, und dies geschieht im von Eisenstein beschriebenen „‘Herausrücken aus einem Zustand’“ beziehungsweise im „‘Außersichkommen’“, das „kein ‘Herauskommen ins Nichts’ [ist], sondern es ist unweigerlich ein Übergang in etwas anderes, in etwas qualitativ anderes, in etwas dem Ausgangszustand Entgegengesetztes“⁴⁰⁶.

⁴⁰² Eisenstein, „Über den Bau der Dinge“, S. 202.

⁴⁰³ Eisenstein, Sergej: „Konstanza. Wohin der ‘Panzerkreuzer Potjomkin’ steuert“ In: ders.: *Das dynamische Quadrat*, S. 47.

⁴⁰⁴ Eisenstein, „Über den Bau der Dinge“, S. 179.

⁴⁰⁵ Eisenstein, Sergej: „Separator und Gralskelch“ In: Schlegel, Hans-Joachim (Hrsg.): *Sergej M. Eisenstein. Schriften 4. ‘Das Alte und das Neue’ (‘Die Generallinie’). Mit den Notaten eines Vertonungsplanes und einem Briefwechsel mit Wilhelm Reich im Anhang*. München/Wien 1984, S. 194.

⁴⁰⁶ Eisenstein, „Über den Bau der Dinge“, S. 203.

Mit Bernhard Waldenfels kann man sagen, dass Eisenstein das Pathos seiner Filme als „starke Erfahrungskonzeption“⁴⁰⁷ anlegt, „die der Überraschung und so auch dem produktiven Zufall ein relativ großes Gewicht einräum[t] bei der Strukturierung und Umstrukturierung der Wirklichkeit“.⁴⁰⁸ Die Explosion als überwältigendes Moment ist Teil dieser Umstrukturierung. Sie erzwingt eine „Entregelung der Sinne“⁴⁰⁹, die laut Waldenfels dort stattfindet, wo die Wahrnehmung kinästhetisch in Bewegung gerät.⁴¹⁰ Umgelegt auf Eisensteins Vorgangsweise also dort, wo die Wahrnehmung von einer Position in eine andere umkippt. Im Sinne Waldenfels’ ist die Explosion eine „Übergangsfigur“⁴¹¹ und dergestalt ein „Umschlagsphänomen“⁴¹² produktiver Wahrnehmung, das durch einen „Gestaltwechsel [...] zur Neubestimmung der gesamten Wahrnehmungssituation [führt], so wenn etwa ein fernes Donnergrollen sich als Gefechtslärm entlarvt“⁴¹³.

Die durch montierte Qualitätssprünge erzwungene Neuorientierung der Zuschauer_innen erinnert an das Artistotelische Konzept der Katharsis durch Jammern und Schaudern, jedoch gibt es einen entscheidenden Unterschied: es geht in Eisensteins Konzeption eines Erkenntnisgewinns über körperliche Regungen nicht um die mimetische Einfühlung in den und damit um die Identifikation mit dem Helden, sondern um ein „Staunen über die Verhältnisse“⁴¹⁴ (die gesellschaftlichen nämlich), das in eine Reflexion über eben diese mündet. Ein derartiges, dialektisch motiviertes Staunen, so Walter Benjamin, wird durch den Akt der Verfremdung hervorgerufen, durch das Unterbrechen von Abläufen⁴¹⁵, durch jenen Mechanismus also, den Eisenstein als „Bullern“ beschreibt. Mit Benjamin können zwei Vorformen nichtkinematographischer Kunst veranschlagt werden, die ihren Wahrnehmungsanforderungen nach bereits diesen Mechanismus des Bullerns anwenden, um das Publikum zu schockieren. Gemeint ist zum einen das epische Theater, über das Benjamin schreibt: „Das epische Theater rückt, den Bildern des Filmstreifens vergleichbar, in Stößen vor. Seine Grundform ist die des Chocks, mit dem die einzelnen, wohl abgehobenen Situationen des

⁴⁰⁷ Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie – Psychoanalyse – Phänomenotechnik*. Frankfurt am Main 2002, S. 30.

⁴⁰⁸ ebd.

⁴⁰⁹ Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt am Main 2004, S. 168.

⁴¹⁰ Waldenfels legt Wert darauf festzustellen, dass der Begriff Kinästhesie eine neue Bedeutung gewinnt, wenn er eben nicht nur als Wahrnehmung der Bewegung, sondern als Wahrnehmung in Bewegung aufgefasst wird; vgl. a.a.O., S. 171-172.

⁴¹¹ a.a.O., S. 173.

⁴¹² ebd.

⁴¹³ ebd.

⁴¹⁴ Benjamin, Walter: „Was ist das epische Theater? 2“ In: ders.: *Gesammelte Schriften II/2*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1977, S. 535.

⁴¹⁵ vgl. ebd.

Stücks aufeinandertreffen.“⁴¹⁶ Das erinnert an Eisensteins Ostrowski-Inszenierung. Den Schock als grundlegende Form identifiziert Benjamin auch im Staccato der dadaistischen „Klanggebilde“⁴¹⁷:

[...] das Kunstwerk bei den Dadaisten [wurde] zu einem Geschoß. Es gewann eine taktile Qualität. Damit hat es die Nachfrage nach dem Film begünstigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktilen ist, nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen.⁴¹⁸

Die „taktile Qualität“ des Films, von der Benjamin spricht, entfaltet sich auch in Eisensteins montierten Pathosbewegungen, allerdings unterscheidet sich Eisensteins Wahrnehmungsauffassung, und dies hat mit der von Benjamin erwähnten Ablenkung zu tun. Denn während Eisenstein die stoßweise Unterbrechung als Montageprinzip nutzt, um das Publikum innerlich aufzuwühlen und es konzentriert in das zusammenhängende Zickzack der Assoziationen zu schicken, begreift Benjamin diese als der Konzentration nicht förderlich:

Man vergleiche die Leinwand, auf der ein Film abrollt, mit der Leinwand, auf der sich das Gemälde befindet. Das letztere lädt den Betrachter zur Kontemplation ein; vor ihm kann er sich seinem Assoziationsablauf überlassen. Vor der Filmaufnahme kann er das nicht. Kaum hat er sie ins Auge gefaßt, so hat sie sich schon verändert.⁴¹⁹

In weiterer Folge kommt Benjamin auf den Schriftsteller Georges Duhamel zu sprechen,

[...] der den Film haßt und von seiner Bedeutung nichts, aber manches von seiner Struktur begriffen hat, [Duhamel] verzeichnet diesen Umstand mit der Notiz: ‘Ich kann schon nicht mehr denken, was ich denken will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt.’ In der Tat wird der Assoziationsablauf dessen, der diese Bilder betrachtet, sofort durch ihre Veränderung unterbrochen. Darauf beruht die Chockwirkung des Films, die wie jede Chockwirkung durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein will.⁴²⁰

Genau diese „gesteigerte Geistesgegenwart“, die Benjamin als apperzeptiven Bewältigungsmechanismus schildert, ist für Eisenstein das Tor zur Aufmerksamkeit der Zuschauer_innen. Mit der Präzision eines Sprengmeisters setzt der Regisseur die pathetische Macht der Montage ein, um – so könnte man mit Bernhard Waldenfels sagen – Schockerlebnisse hervorzurufen, „die nicht zur völligen Lähmung führen“, sondern „Abwehr- oder

⁴¹⁶ Benjamin, „Was ist das epische Theater? 2“, S. 537.

⁴¹⁷ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 1963, S. 38.

⁴¹⁸ ebd.

⁴¹⁹ ebd.

⁴²⁰ a.a.O., S. 38-39.

Erkundungsbewegungen aus[lösen]“.⁴²¹ Der_die Zuschauer_in kann gar nicht anders, als intellektuell zu reagieren.

Neben der Montage als grundlegendem Prinzip der formalen Gestaltung, bedient sich auch Eisenstein des Kunstgriffs der Verfremdung, die er als „Effekt des ‘Wegführens’“⁴²² bezeichnet, beispielsweise dann, wenn im *Potemkin* künstlerische Mittel der „‘rechten’ Kunst“⁴²³ wie „Zweifel, Tränen, Sentiment, Lyrisches, Psychologismus, mütterliche Gefühle usw.“⁴²⁴ in eine Form gebracht werden, die den von Eisenstein beschworenen positiven Effekt des Pathos im Sinne der linken Agitprop-Kunst hervorruft.

Eisensteins Montage als Mittel der Verfremdung ist bewusste Überforderung, so verhält es sich bereits in seinen Arbeiten für das Theater. Dementsprechend ist es wenig verwunderlich, dass es Kritik an der überfrachteten Inszenierung von Ostrowskis „Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste“ gab. So schreibt beispielsweise Aleksandr Fevral’skij, der sich prinzipiell begeistert von der Inszenierung zeigt:

Die Arbeit am Wort aber erwies sich als ungenügend: manchmal behinderte die undeutliche Diktion das Verständnis des Textes. Und der war ohnehin nicht leicht aufzunehmen. Die Menge der Attraktionen hätte für mehrere solcher Inszenierungen ausgereicht. Die Erfindungsgabe Eisensteins war wirklich unerschöpflich. Die Zuschauer wurden des Erstaunens und Lachens nicht müde.⁴²⁵

Dass der Humor als intellektuelle Waffe in Eisensteins Arbeiten einen prominenten Platz einnimmt, wird uns zum Ende dieses Kapitels noch beschäftigen.

6.4.2 Un/Verblühtes Bersten in Wort und Bild

Die klassische Struktur des *Potemkin* – durchsetzt mit montierten Qualitätssprüngen – wird von Eisenstein im Laufe seiner Kinoarbeit unermüdlich weitergedacht. 1926 – also nur ein Jahr nach *Potemkin* – startet er gemeinsam mit Grigori Alexandrow die Dreharbeiten zu *Die*

⁴²¹ Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, S. 14-15.

⁴²² Eisenstein, „Konstanza“, S. 47.

⁴²³ ebd.

⁴²⁴ ebd.

⁴²⁵ Fevral’skij, A.: „Beschreibung der Aufführung ‘Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste’“ In: Gorsen und Knödler-Bunte, *Proletkult* 2, S. 109.

*Generallinie*⁴²⁶. Der Film glorifiziert die Geschichte der sowjetischen Bäuerinnen und Bauern, die sich zu Kooperativen zusammenschließen, um die Agrarwirtschaft als gemeinschaftliches Projekt zu revolutionieren. Zündstoff in diesem propagandistischen Opus ist das Machtgefälle, das sich zwischen Kulak_innen, Institutionen, Bürokrat_innen und Bäuer_innen aufspreizt. *Die Generallinie* erzählt in Form einer Erfolgsgeschichte, wie nun Letztere trotz aller Widrigkeiten Aufbau und Etablierung der Kollektivwirtschaft bewerkstelligen. Der Inhalt des Films stellt Eisensteins pathetische Montagemethode vor neue Herausforderungen, als das Thema von *Die Generallinie* nicht automatisch das pathetische Potential des *Panzerkreuzer Potemkin* aufweist, dessen brisante historische Vorlage per se inhaltliche Aufregung birgt. Die Frage in Zusammenhang mit *Die Generallinie* lautet, wie den Alltag und die Modernisierungsbestrebungen der sowjetischen Bäuer_innen in eine „Pathosstruktur“⁴²⁷ einlassen?

Der Weg führt über den Paroxysmus.

In einem erst 1946/47 erschienenen Aufsatz mit dem Titel „Separator und Gralskelch“ nennt Eisenstein eine Schlüsselszene des Films, die die Verbindung zu *Potemkin* herstellt: „Trotz jeweils unterschiedlicher Epoche, Zeit, Situation und ganz anders gearteten demonstrativen Geschehens-Tragweiten haben beide Szenen [...] das Thema kollektiver Einheit gemeinsam. Solche innere Themennähe mußte gleichsam zwangsläufig auch zu verwandten Darstellungsverfahren führen.“⁴²⁸ Die „kollektive Einheit“, die Eisenstein im Sinn hat, wendet sich ab von verkrusteten politischen Strukturen, sie sagt den Scharlatanen, Despoten und Bürokrat_innen mit filmischen – und dies bedeutet: explosiven – Mitteln den Kampf an. So in der Szene, in der ein Genosse der Protagonistin Marfa Lapkina im staatlichen Büro für landwirtschaftlichen Geräteverleih auf den Tisch haut, um die faulen Beamten dazu zu bewegen, im Sinne der Generallinie endlich die Genehmigung für einen Traktor rauszurücken. Um den Appell des Bauern auf visueller Ebene druckvoll zu untermauern, werden die Einstellungen, in denen er ausrastet, wiederholt im Wechsel mit Bildern eines massiven Bombeneinschlags zusammengeschnitten. So dient die Bombe als Metapher einerseits für den Zorn des Bauern über die untätigen Beamten_innen und gleichzeitig als Einschlag im Sinne der Geburt einer neuen, motorisierten Zeit der Maschinengemeinschaft der Bäuerinnen und Bauern. Das metaphorische In-die-Luft-Gehen des Bauern hat die Beamten_innen der Agrarstelle aus ihrer Lethargie gerissen. In Zeitraffergeschwindigkeit wird

⁴²⁶ Der Film feierte erst 1929 Premiere, in den Jahren dazwischen hat Eisenstein *Oktober* gedreht.

⁴²⁷ Eisenstein, „Separator und Gralskelch“ S. 195.

⁴²⁸ a.a.O., S. 201.

das nötige Dokument unterschrieben, der Traktor in der Fabrik zusammengesetzt und auf den Weg zur Kolchose geschickt. Den extremen Wechsel von Stillstand (der behäbige Staatsapparat) gegen Beschleunigung (die durch die Wut des Bauern in Bewegung versetzten Staatsdiener_innen) wendet Eisenstein in *Die Generallinie* nicht nur innerhalb einer einzelnen Episode an, sondern auch als Gesamtstruktur in der Gegenüberstellung zweier aufeinanderfolgender Sequenzen. Konkret geht es um die Spannung, die entsteht, wenn *Das Alte und das Neue*⁴²⁹ aufeinanderprallen.

Ein Beispiel hierfür ist die Szene, in der eine religiös motivierte Prozession durchs wüste Land zieht, um von einer höheren Macht Regen zu erbitten. Schwerfällig schleppen sich die Gläubigen in der prallen Sonne voran, die Ikonographie der Szene setzt ganz auf mimetisches Pathos und bedient mit dieser Ästhetik bewusst „das Alte“ im Sinne einer Rückschrittlichkeit, die gegen den industrialisierten Fortschritt der Landwirtschaft steht. Eisenstein schreibt dazu: „Die Wallfahrt und das ‘Regengebet’ stützten sich im Prinzip auf darstellerische – ‘theatralische’ – Einwirkungsmittel menschlicher Verhaltensformen [...]“⁴³⁰ Das Pathos dieser Sequenz ist ein altmodisches, es speist sich aus den ekstatischen Gesten der Prozessionsteilnehmer_innen, aus Großaufnahmen von leidenden Gesichtern und sich zu Boden werfenden Verzweifelten. Um diesen Stanislawski’schen Anachronismus aufzubrechen und das Pathos in neue Zeiten zu führen, kontert Eisenstein mit einer Sequenz, in der sich das Kollektiv als Schlüssel zum adäquaten Darstellungsverfahren nun nicht mehr in mimischem und gestischem Pathos auflöst oder – Beispiel *Potemkin* – in der Konfrontation mit den bewaffneten Aggressoren leidet und kämpft. Das Pathos des modernen Kollektivs wird aus der Fetischisierung des Alltäglichen geboren. Es dynamisiert das Nichtmenschliche, verwickelt es in einen Konflikt mit den Protagonist_innen, der sich mittels Licht, Montage und Tempo auflöst. Gegenstand der Zuspitzung ist im Fall von *Die Generallinie* ein Milchseparator, der als Umschlagplatz im Sinne des organischen Kompositionsprinzips instrumentalisiert wird. Er wird durch die Inszenierung pathetisiert. Dies bewerkstelligt Eisenstein, indem er ein Gespür für das kinematographische Potential der Bewegungen und Substanzen entwickelt, die der Separator hervorbringt,

[...] der dank zentrifugaler und zentripetaler Kraftgesetze in der Lage ist, den Rahm von der Milch und die Milch vom Rahm zu trennen. Die Aufgabe einer Material-‘Pathetisierung’ machte es in diesem Fall unweigerlich notwendig, allein und ausschließlich mit Mitteln der Expressivität und der Komposition aus dem Faktum des ersten sämig gewordenen Milchtropfens eine Szene zu

⁴²⁹ So lautet der Alternativtitel des Films.

⁴³⁰ Eisenstein, „Separator und Gralskelch“, S. 208.

schaffen, die ebenso ergreifend und bewegend war wie die Begegnung des 'Potemkin' mit dem Admiralsgeschwader.⁴³¹

In besagter Szene versucht die über keine Ressourcen verfügende Bäuerin Marfa Lapkina die anderen Bauern und Bäuerinnen davon zu überzeugen, sich gemeinsam einen Separator anzuschaffen, um schnell und effizient den Rahm von der Milch abzuschöpfen. Die maschinelle Arbeitserleichterung soll den Bauern und Bäuerinnen Profit einbringen und so die Möglichkeit einräumen, im gemeinschaftlichen Zusammenschluss gut funktionierende Kollektivwirtschaft zu betreiben. Eisenstein schreibt über die Szene, sie sei die „zentralste, gelungenste und damit für die Methode [die pathetische, Anm. d. Autorin] bezeichnendste Szene des Films [...]“.⁴³² Wesentlich verantwortlich für die Signifikanz der Szene ist die „Formel des Explodierens“⁴³³,

[...] die ähnlich wie bei einem Raketentreibsatz oder bei der Kettenreaktion einer Atombombe ein System sich wechselseitig auslösender Folgeexplosionen bedingt, was nicht zuletzt auch für die Wahl der Situation selbst (Warten auf den ersten Tropfen sämig gewordener Milch) entscheidend ist, die ja der Kulminationsszene des 'Potemkin' (Warten auf die Geschützsalve) entspricht.⁴³⁴

Was passiert nun in der Szene? Die Stimmung in der Hütte ist angespannt, stoisch und mit stierenden Augen beobachtet die Agrargemeinschaft, wie Marfa die Milch in den Separator einfüllt und der Agrarkommissar und ein Bauer den Mechanismus des Geräts per Handkurbel in Bewegung versetzen. Erst stockt die Neuanschaffung, kein Tropfen Rahm zu sehen. Passive Aggressivität liegt in der Luft. Wie der immer wieder eingeblendete Roulettekessel wirbelt die Zuführung im Separator die Milch im Kreis, mehrere Schrifttafeln, flankiert von den ikonisch ausgeleuchteten Gesichtern der Anwesenden, stellen mit von Tafel zu Tafel größer werdenden Lettern die Frage nach Betrug oder bevorstehendem Reichtum. In immer schnellerem Schnitttempo treffen strenge und lächelnde Antlitze auf wirbelnde Gerätschaften, zu kreiselnden Lichtschleifen beschleunigt und endlich – nachdem Marfa liebevoll den Milchfänger mit einem Tuch poliert hat – bilden sich genau dort die ersten Tropfen Rahm. Schillernde Lichtflecken spiegeln sich sowohl auf der Milchzentrifuge als auch auf den Gesichtern der Kolchosemitglieder – sie erinnern an den Goldregen, der 1944 auf *Ivan* den Schrecklichen einprasseln wird.⁴³⁵ Eine Einstellung mit nach oben steigenden Wasserfontänen

⁴³¹ Eisenstein, „Separator und Gralskelch“, S. 199-200.

⁴³² a.a.O., S. 199.

⁴³³ a.a.O., 201.

⁴³⁴ ebd.

⁴³⁵ Die Filmwissenschaftlerin Kristin Thompson zieht diese Szene erstmals 1977 für die von ihr analytisch dargelegte Funktionsweise des 'cinematic excess' heran; vgl. Thompson, Kristin: "The Concept of Cinematic Excess" In: Rosen, Philip (Ed.): *Narrative, Apparatus Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 130-142.

untermauert die Bilder der kondensierten Milch, die nun unaufhaltsam aus den Rohren schießt und Marfa von oben bis unten vollspritzt, "a fireworks display of unceasing splashes"⁴³⁶.

Unübersehbar kommt in dieser Szene das Prinzip der „sich wechselseitig auslösende[n] Folgeexplosionen“ zum Tragen, das Eisenstein als fixen Bestandteil der „Formel des Explodierens“ festlegt. Eine von immer schneller werdenden Schnitten geprägte Dynamik treibt das Geschehen in ein emotional aufgeladenes Chaos bis zu dem Punkt, an dem Ruhe und – im Fall der Bauern und Bäuerinnen – Zufriedenheit einkehrt:

All dies ist so, weil das Schema einer 'Kettenreaktion' (Spannungssteigerung – Explosion – Überspringen von Explosion zu Explosion) das klarste Strukturbild [...] für Sprünge aus einem Zustand in einen anderen liefert. Und damit auch jenes Strukturbild, das den Zusammentritt von Ekstasen der Einzelheiten zum Pathos einer Gesamtheit beschreibt.⁴³⁷

Die Explosion ist demnach Bedingung für die gesamtheitliche Ordnung des Films. Sie bereitet den Boden für die organisch gewachsene Struktur der konfliktgeladenen Bilder Eisensteins, die das Publikum dieser Filme in assoziierendes Denken hineintreibt. Dass diese aufgeladene Methode soweit ins Körperliche hineinspielt, dass sexuelle Konnotationen unübersehbar sind, zeigt sich neben der Episode mit dem Separator noch in einer weiteren Szene der *Generallinie*, die im Folgenden genauer analysiert werden soll.

6.5 Höhepunkte und Humor

Das Muster aus lauernder Hitze – Explosion – lebhafter Ordnung kommt in *Die Generallinie* besonders in jenen Sequenzen nachdrücklich zur Geltung, die sexuell konnotiert sind. Das im Pornogenre und vielfach vom Mainstreamkino übernommene plakative Bild der Explosion als Repräsentantin für den männlichen Orgasmus spielt hier eine tragende Rolle. Zunächst eben in jenem Abschnitt, in dem Marfa Lapkina den anderen Bäuerinnen und Bauern stolz den Separator⁴³⁸ zur Buttergewinnung demonstriert – der Vergleich mit dem für den heterosexuellen Mainstream-Porno repräsentativen Moneyshot⁴³⁹ drängt sich auf und dies nicht nur

⁴³⁶ Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, S. 53.

⁴³⁷ ebd.

⁴³⁸ Zur Bedeutung des Separators für die sowjetische Agrarwirtschaft siehe Nesbet, Anne: *Savage Junctures. Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*. London/New York 2003, S. 99 ff.

⁴³⁹ Richard Dyer weist in Zusammenhang mit Narration und Ästhetik von Kenneth Angers Film *Fireworks* ebenfalls auf die unübersehbare pornographische Konnotation der Szene hin, die er sogar als die längste symbolische Ejakulation der Filmgeschichte bezeichnet: "Interestingly the longest, most delirious symbolic

in Bezug auf die visuelle Umsetzung, sondern auch im übertragenen Sinn: kondensierte Milch bedeutet Wohlstand und damit Zuwachs an Kolchosemitgliedern – Geld wird fließen. Eisenstein selbst erwähnt in „Separator und Gralskelch“ mehrere Filmkritiken, die die ekstatische Dramaturgie von *Die Generallinie* hervorheben, darunter die belgische, katholische Zeitschrift *La Nouvelle Equipe*, die Eisenstein „absichtlich“⁴⁴⁰ zitiert, da diese „[...] ja wohl in Fragen der Exaltiertheit, der Ekstase und des Pathos besonders kompetent ist“⁴⁴¹. Folgendes steht in dieser Kritik geschrieben:

‘[...] Felder, Milch, Getreide, die von der Maschine in Leidenschaft versetzt wurden (so wie unser Auge von einer anderen ‘Maschine’, nämlich von der Aufnahmeapparatur). Ihre Exaltierung keimt aus einem machtvollen Rhythmus der Jahreszeiten, Fruchtbarkeiten, Ernten und Lebensatmosphären selbst, die mit bisher noch nie erblickten [sic!] Reichtum gezeigt werden. Milchrahm-Tropfen, Garbenbinden, Funken geschmolzenen Metalls – alle diese Entdeckungen einer in der Natur der Phänomene verborgenen inneren Dynamik, die aus der alltäglichen Perspektive und an sich nicht zu sehen ist [...]. Und diese bescheidenen Alltagsphänomene werden von Pathos erfüllt. Sie verwandeln sich und werden auf die Stufe majestätischer Elementarphänomene erhoben, die von der Leinwand erfaßt und vor uns ausgebreitet werden...’⁴⁴²

Eisensteins Intention folgend, erkennt die Kritik das Pathos landwirtschaftlicher Gerätschaften und die Fähigkeit des Kinoauges, dieses Potential aus dem Material herauszuschälen und dem Publikum sinnlich darzubieten. Eine zweite Kritik aus der Zeitschrift *Le Mois*, die Eisenstein anführt, kommt ganz klar auf die sexuelle Konnotation der Separator-Sequenz zu sprechen, „[d]ie ‘bescheidene’ Szene mit dem Separator wird von ihr schon insgesamt als eine ekstatische Orgie beschrieben!“⁴⁴³, und zwar wie folgt:

‘[...] Die Bäuerin Marfa streckt die Hände aus, um mit ihnen den Rahmfluß in Empfang zu nehmen, der vertikal auf sie zuströmt, sie bespritzt, ihr Gesicht vollspritzt, sie aber lacht aus vollem Halse! Das ist eine sinnliche, fast animalische Freude. Es scheint, als ob sie bereit wäre, ihre Kleidung abzuwerfen und in rasender Leidenschaft nackt in diese Ströme auf sie niederprasselnden Wohlstands, der sie umströmenden Rahmstrahlen zu springen ...’⁴⁴⁴

Sylvia Sasse weist außerdem darauf hin, dass das sexuell aufgeladene Pathos dieser Sequenz

ejaculation on film is that of the bull in *The Old and the New* 1929 whose semen floods the land in a wild, ecstatic montage.“ Dyer, Richard: *Now you see it. Studies in Lesbian and Gay Film*. London/New York 2003, S. 125. Für eine sehr plastische Beschreibung der Sequenz, auch in Zusammenhang mit einer standardisierten Dramaturgie des Mainstream-Pornos, siehe Robnik, Drehtli: “Im Streit mit Jacques Rancière: Politiktheoretische Spiel- und Arbeitseinsätze – und Abbrüche – in der Filmästhetik (von Eisenstein bis ‘Superbad’)“ In: Annette Brauerhoch/Norbert Eke/Renate Wieser/Anke Zechner (Hrsg.): *Entautomatisierung*. Paderborn 2014, S. 201ff.

⁴⁴⁰ Eisenstein, „Separator und Gralskelch“, S. 197.

⁴⁴¹ ebd.

⁴⁴² ebd.

⁴⁴³ ebd.

⁴⁴⁴ a.a.O., S. 197-198.

eine unverblümt komische Färbung trägt, und sich Eisensteins Pathosformel durch diesen Kunstgriff ganz deutlich vom Pathosbegriff des Sozialistischen Realismus unterscheidet, ihn ausstellt und damit der Lächerlichkeit preisgibt. Eisensteins „somatische Ästhetik“⁴⁴⁵ – gekennzeichnet durch das Außersichkommen per Pathos – „[...] ist auf eine Verschiebung des Sinns durch den Angriff auf die Sinne ausgerichtet.“⁴⁴⁶ Dieser Angriff zielt auch auf das Zwerchfell, die Provokation eines Lachens, das Henri Bergson als etwas beschreibt, das „wie mit einer Explosion einsetzt, um dann, dem Donner in den Bergen gleich, langsam weiter zu rollen“⁴⁴⁷.

Auch David Bordwell betont die sexuelle Aufgeladenheit der Separator-Sequenz, “the scene’s connotations of orgasm and insemination”⁴⁴⁸, die mit ihrer expliziten Montage das nun Folgende vorbereitet, einerseits als in sich geschlossene Sequenz und gleichzeitig – in Bezug auf den gesamten Film – als Baustein auf dem Weg zum großen, vermeintlich kitschigen Finale. Nach der weichenstellenden Episode mit dem Milchseparator denkt Marfa weiterhin in logisch aufeinanderfolgenden Steigerungsformen. Sie träumt von einem Zuchtbullen (“nature’s vast fertility”⁴⁴⁹), der die Multiplikation des kolchoseeigenen Viehs gewährleisten soll. Zum Ausdruck gebracht wird dieser Wunsch Marfas durch eine Einstellung, in der der Zuchtbulle einer Epiphanie gleich aus der Erde in den Himmel emporsteigt, und als potente Lichtgestalt die herbeigelaufene Kuhherde überschattet. Erst regnet es Milch, die anschließend sturzbach- und meeresartig das Bild flutet⁴⁵⁰, um schließlich industrialisiert und sauber in Flaschen umgefüllt zu werden.

Marfa sorgt dafür, dass es nicht bei der Träumerei bleibt. Sie ist eine leidenschaftliche

⁴⁴⁵ Sasse, Sylvia: „Pathos und Antipathos. Pathosformeln bei Sergej Ėjzenstein und Aby Warburg“ In: Zumbusch, Cornelia (Hrsg.): *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*. Berlin 2010, S. 185.

⁴⁴⁶ ebd.

⁴⁴⁷ Bergson, Henri: *Das Lachen*. Übersetzt von Julius Frankenberger und Walter Fränzel. Jena 1914. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/das-lachen-7892/3>, Zugriff am 17. Jänner 2017. Roswitha Plancherel-Walter verwendet in ihrer Übersetzung von 1988 statt der „Explosion“ den „Ausbruch“: „[...] es [das Lachen] ist etwas, das immer weiter um sich greift, etwas, das mit einem Ausbruch beginnt und sich rollend fortsetzt wie der Donner im Gebirge.“ Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Aus dem Französischen von Roswitha Plancherel-Walter. Nachwort von Karsten Witte. Darmstadt 1988, S. 15.

⁴⁴⁸ Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, S. 104.

⁴⁴⁹ Goodwin, James: *Eisenstein, Cinema, and History*. Urbana/Chicago 1993, S. 105.

⁴⁵⁰ In einem bereits 1926 publizierten Text beschreibt Eisenstein diese Szene mit poetischen Worten wie folgt: „Sie [Marfa] träumt, daß alle Kühe des Dorfes auf dem Platz zusammenkommen, wo am Morgen die Röte aufflammt und die Sonne ihre Himmelsbahnen eröffnet. Und auf diesem Platz beginnt ein großer, mächtiger Zuchtstier zu wachsen.

Aber wie der Stier so wächst, daß er den ganzen Himmel verdeckt, strömt aus den Wolken ein hellweißer Milchregen, plätschern milchige Wasserfälle, tummeln sich Bäche von Milch.“ Eisenstein, Sergej: „Die ‘Berliner’ Filmnovelle“ In: Schlegel, Hans-Joachim (Hrsg.): *Sergej M. Eisenstein. Schriften 4*, S. 43.

Umsetzerin, David Bordwell sieht in ihr den Dreh- und Angelpunkt des Films, an dem Konflikte ausbrechen und so alle Beteiligten – unter Provokation äußerster Reibereien und Ausbrüche – zu einer Lösung gezwungen werden. Marfa ist eine Brandstifterin, die Bordwell als “figure of pafos (pathos)”⁴⁵¹ bezeichnet, ausgestattet mit spezifischen filmrelevanten Funktionen:

[...] drive, enthusiasm, and revolutionary ardor. She not only propels the plot but also stirs the audience. Her rage at having to plow without a horse, her exhortation to the peasants to form a cooperative, her passionate defense of the money box, and her dreams of a collective farm create the emotional basis for experimental passages, even intellectual montage.⁴⁵²

Und manchmal ist diese intellektuelle Montage, die Marfa als Reizfigur diegetisch ermöglicht, gespickt mit zotiger Komik.

Marfas Traum geht in Erfüllung, nachdem die Milchkooperative den Schritt zur Rinderkooperative vollzogen hat. Nun, da der Wohlstand eingekehrt ist, wird es Zeit zu heiraten, und Eisenstein und Alexandrov nutzen dieses Ereignis, um es satirisch in Szene zu setzen. Man sieht Frauen in Großaufnahme, die sich üppige Schleifen ins Haar binden und Ketten um den Hals legen, die älteren unter ihnen zieren die Frisur mit Steckkämmen, die jüngeren setzen sich Blumenkränze auf. Die so geschmückten Brautjungfern lugen neugierig über einen Holzzaun, nackte und bestrumpfte Beine im Closeup werden eingeblendet – die Assoziation zu Busby Berkeleys Anhäufung weiblicher Gliedmaßen liegt nahe. Ein alter Mann hat sich verkleidet unter die Damenrunde geschlichen, es wird herzlich gelacht. Die Frauen stellen sich in Reih’ und Glied, um die Braut zu empfangen: zunächst wird ein mit schweren Blumensträußen bepacktes, weinendes Kind vorgeschickt, danach ein Kätzchen mit Schleife um den Hals, und schließlich kommt sie, die Braut: eine festlich geschmückte Kuh, die in ihrer Erscheinung den Brautjungfern um nichts nachsteht (Marfa, die tatsächliche Braut, amüsiert sich ebenso wie ihre Damengesellschaft). Nun wird auch der Bräutigam als Zuchtbulle präsentiert – eine mächtige Erscheinung, gerade so wie in Marfas Traum – und auf die Kuhbraut losgelassen. Eine archetypische Szene, die Eisensteins visuelle Explosions-symbolik plakativ zum Klingen bringt: der Bulle röhrt, die Kuh schlackert mit den Ohren, er geht auf sie, die erregt (oder vor Angst) zittert, zu, zunächst langsam, dann immer schneller (Zeitraffer!) und schließlich: eine Montage mit stroboskopartigem Effekt aus einer Frontalaufnahme des Bullen und Gewitterhimmel, tosende Meereswellen und Bombeneinschläge,

⁴⁵¹ Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, S. 102.

⁴⁵² ebd.

„[d]a will die Erde wanken. Feurige Flammen in allen Farben schießen aus ihren Rissen. Es kracht und tost wie ein Vulkanausbruch.“⁴⁵³ Und es folgen postoperative Ruhe und Ordnung: „Aus den dunklen Wolken, die sich langsam lösen, marschieren unzählige Reihen von Jungkälbern vor. Die Zukunft marschiert.“⁴⁵⁴ David Bordwell nennt den Modus, den Eisenstein und Alexandrov in dieser Vermählungssequenz anwenden, „the comic lightening of experimental tendencies [...]“⁴⁵⁵. In den Momenten, in denen Eisenstein sein Publikum durch den exzessiven Einsatz der filmischen Mittel an offiziellen Erzählungen vorbeidirigiert, offenbart sich auch die witzige und bisweilen anrühige Sprengkraft seiner Kunst.

6.6 Farborgane

Man möchte kaum glauben, dass das sensationelle Zusammenspiel von Bildaufbau, Tempo und Komik der Separatoren- und Hochzeitsszene noch eine weitere Zuspitzung erfahren kann, und doch sind die bisher erläuterten filmischen Mittel noch nicht der Endpunkt der Ausgestaltung dieser Abschnitte der *Generallinie*. Ein weiteres Kompositionselement kommt ins Spiel: die Farbe. Eisenstein hat sie bereits zuvor im *Potemkin* gezielt eingesetzt, nämlich in jener/n Szene/n⁴⁵⁶, in denen auf dem Schiff die Fahne gehisst wird. Rot eingefärbt bricht sie aus dem Schwarz/Weiß des Films hervor, sie ist die Farbe der „Explosion, die Farbe des Blutes, die brennende Farbe des sozialen Protests, die Farbe der Revolution“⁴⁵⁷. Dieses Konzept des „Aufblitzens“ übernimmt Eisenstein für die Separatorenszene, in der die Wasserfontänen und der Milchstrahl in die gesteigerte (=organische) Konsequenz ihrer unaufhaltsamen und durch die Montage hervorgebrachten Bewegung münden:

Sie [die Montage] vollzieht eine neue Wende, einen neuen Sprung in ein neues Bild: in das Bild eines ‘aufblitzenden Feuerwerks’.

Indem die Montage das Aufblitzen von Wasserfontänen, das dem Aufblitzen des Milchstrahls vorangeht, einbringt, treibt sie den Grad dieses Aufblitzens in eine neue, höhere Intensitätsebene

⁴⁵³ Eisenstein, „Die ‘Berliner’ Filmnovelle“, S. 45.

⁴⁵⁴ ebd.

⁴⁵⁵ Bordwell, „The Cinema of Eisenstein“, S. 100.

⁴⁵⁶ Die Deutsche Kinemathek weist in einem Artikel über die von ihr 2005 vorgenommene Restaurierung des *Panzerkreuzer Potemkin* darauf hin, dass es unterschiedliche Fassungen betreffs der eingefärbten Fahne im Film gab: „In der 1925 im Bolschoi-Theater gezeigten Kopie war sie nur im dritten Akt, beim Aufziehen, gefärbt (und bei den Wiederholungen weiß belassen) worden, in den sowjetischen Verleihkopien 1926 wohl auch bei der Wiederholung im vierten und fünften Akt koloriert. Die Quellenlage hierzu ist widersprüchlich.“; vgl. Bohn, Anna und Enno Patalas: „Filmrestaurierung: BRONENOSEC POTEMKIN/ PANZERKREUZER POTEMKIN“ <https://www.deutsche-kinemathek.de/archive/filmarchiv/filmrestaurierungen/panzerkreuzer-potemkin>, Zugriff am 28. März 2017.

⁴⁵⁷ Eisenstein, „Separator und Gralskelch“, S. 218.

des Aufblitzens – in das Aufblitzen fliegender Feuer. Feuer, die schon nicht mehr bloß von Lichtstrahlen entzündet wurden, sondern in einer Vielfarbigkeit aufblitzen, in einer neuen Qualität, in Farbe.⁴⁵⁸

„Die Kräfte des farbigen Elements akkumuliere[n]“, nennt Eisenstein dieses Losplatzen „der farblichen Vielfalt, die aus einer eintönigen Fotografie herausexplodiert war [...]“⁴⁵⁹.

Farbe spielt in Eisensteins organischer Konzeption des Films „in erster Linie die Rolle eines dramatischen und dramaturgischen Faktors“⁴⁶⁰. Sie trägt denselben Stellenwert wie alle anderen Mittel des Films, muss in der Gesamtkomposition sinnvoll eingesetzt werden und legt in Folge dessen im entscheidenden Moment einen phänomenalen Auftritt hin, um anschließend wieder gedämpfter aufzutreten. Im Sinne Eisensteins ist die Farbe eine Attraktion, die – „dort [...] angebracht, wo sie unentbehrlich ist“⁴⁶¹ – keinesfalls verschwenderisch, sondern immer als logische Konsequenz aus der Handlung heraus wirkt. Die Farbe als filmisches Mittel unterliegt einer „Daseinsberechtigung“, die sie dort erlangt, „wo sie allein das geeignete[...] Mittel [ist], das auszudrücken, was in einem bestimmten Moment des Handlungsablaufes gesagt, ausgesprochen, zu Ende gesprochen werden muß“⁴⁶². Das bedeutet, sie unterliegt einer Dringlichkeit, die in dem Moment, um den es geht, kein anderes filmisches Mittel derart überzeugend zum Ausdruck bringen kann. Eisenstein selbst wendet dieses Prinzip in den bereits erwähnten Szenen in *Potemkin* und *Die Generallinie* an, wo die Farbe die Klimax verstärkt, den absoluten Höhepunkt eines Handlungsverlaufs, ihn zelebriert und veräußerlicht. Bevor die Farbe ausbricht, „muß [sie] sich zurückziehen nicht etwa zum Zwecke der ‘Neutralisation’ innerhalb des Ensembles, sondern um durch die vorhergehende Unauffälligkeit die Wirkung [ihres] späteren Erscheinens zu steigern“⁴⁶³. Wie der Nachthimmel, der vor sich hindunkelt, damit die Farbexplosionen der Feuerwerke umso mehr knallen. Oder der herausstürmende Hochzeitsbulle in *Die Generallinie*, dessen Raserei ebenfalls in einer Farbexplosion endet, so beschreibt Eisenstein die betreffende Szene in einer Anmerkung:

Im Rahmen dieses Filmes [*Die Generallinie*] explodieren noch einmal ähnliche Montagestücke mit kurzen Schnitten farbiger Explosionen: Und zwar im ekstatischen Moment des Paroxysmus der ‘Bullenhochzeit’, in den die gewöhnliche ‘Alltags’-Szene auf dem Höhepunkt der

⁴⁵⁸ Eisenstein, „Separator und Gralskelch“, S. 210.

⁴⁵⁹ a.a.O., S. 211.

⁴⁶⁰ Eisenstein, Sergej: „Der Farbfilm“ In: ders.: *Gesammelte Aufsätze I*. Zürich o. J., S. 295.

⁴⁶¹ ebd.

⁴⁶² ebd.

⁴⁶³ a.a.O., S. 297.

Die Pathetisierung des Nichtpathetischen – Deckung der Kuh durch den Zuchtbullen, Las-Vegas-artiger Glamour des Rahmabschöpfens durch den Separator – erfolgt demnach auch durch den dialektischen Einsatz der Farbe im Film als weiteren Höhepunkt von Eisensteins dialektischer Bauweise: Beschleunigung der Bilder, Klimax und ein Abflauen, das die Farbe abschüttelt und in ein klares Schwarz/Weiß mündet. Wiederum ein dialektisches Prinzip, denn es gilt – so schreibt Eisenstein – „[a]us der farblichen Vielfalt, die aus einer eintönigen Fotografie herausexplodiert war, nicht etwa zurück zur grauen Eintönigkeit, sondern nach vorn – zur reinen Grafik von Schwarz und Weiß“⁴⁶⁵ zu gelangen. Im Fall der Separatoren-Szene handelt es um die Zahlen, die – Schwarz auf Weiß und umgekehrt und als „statisch[e] Montagestücke“⁴⁶⁶ – das Anwachsen der Kolchose anzeigen. Sie rücken auf das Publikum zu, „knallerbsenartig“⁴⁶⁷, und konterkarieren so die zuvor fließenden Bewegungen der in die Höhe schießenden Wasserfontänen beziehungsweise Milchstrahlen.⁴⁶⁸

Dass Eisensteins Montagekonzepte nicht nur in den Filmen der Sowjetunion wiederzufinden sind, sondern bald auch Hollywood erreichen, lässt sich an den Filmen der Majorstudios ablesen. Besonders im klassischen Hollywood-Melodrama wird die dialektische Montage eingesetzt, um auf der dialogischen Ebene Unaussprechbares wahrnehmbar zu machen. Dort, wo die Bilder dem gesprochenen Wort in die Quere kommen, eröffnen sie jene Lücke, aus der der Konflikt herausquillt. In den 1960er und 70er Jahren werden auch die Neuen Wellen nach dem dialektischen Prinzip montieren, es mit ihrer angewandten Montagephilosophie auf die Spitze treiben. Dazwischen liegen die Filme des Kinookkultisten Kenneth Anger, der sich in seinem überschaubaren, dafür umso pompöseren Werk immer wieder auf Eisenstein – und dies in sehr ekstatischer Art und Weise – beruft.

⁴⁶⁴ Eisenstein, „Separator und Gralskelch“, S. 211. Der Filmkritiker Ivor Montagu kommt in seinem Buch *Film World* ebenfalls auf die dialektische Farbgestaltung der Bullenhochzeit zu sprechen: „Here [in der Szene] the dialectic change is from black and white to colour. The cow is seen as a bride, held by ribbons and decked glamorously in flowers. In cuts, the bull grows before our eyes from a tiny calf to a well set-up one, then swiftly to a giant bull, which lumbers forward in a charge; as it leaps to its mating, a sky is seen suffused with coloured fireworks.“ Montagu, Ivor: *Film World*. Harmondsworth 1967, S. 124. Montagu erwähnt außerdem, dass das gleiche Verfahren für die finale Szene in Hitchcocks *The Secret Agent* angewandt wurde: Der Animationsfilmkünstler Len Lye versah die durch den Zugcrash verursachten Flammen mit scharlachroter und gelber Farbe, um den Effekt der Explosion zu verstärken; die Szene flog wieder raus und erreichte nie das Publikum; vgl. ebd.

⁴⁶⁵ Eisenstein, „Separator und Gralskelch“, S. 211-212.

⁴⁶⁶ a.a.O., S. 212.

⁴⁶⁷ ebd.

⁴⁶⁸ vgl. ebd.

7. Kapitel: Bombing the Closet – Explosionen in den Filmen von Kenneth Anger

Kenneth Angers Filmographie mag überschaubar sein, die Brachialität ihrer audiovisuellen Ästhetik ist gewaltig. Seine Arbeitsbiographie ist gekennzeichnet durch Materialverluste und – ähnlich wie bei Eisenstein – Materialverwerfungen (und diverse Schnittfassungen). Nicht von ungefähr nennt Anger Eisenstein immer wieder als künstlerisches Vorbild, und mehr noch als seine diesbezüglichen Aussagen in Interviews und selbstverfassten Texten⁴⁶⁹, legen Angers Filme Zeugnis ab von der methodologischen Verwandtschaft zur Verfahrensweise des sowjetischen Kollegen.⁴⁷⁰ Im Folgenden soll Angers Frühwerk darauf untersucht werden, wie genau sich in seinem Filmschaffen das organische Prinzip der Attraktions- und dialektischen Montage manifestiert, und wie die Trias aus Aufbau – Explosion – Abfall, die für Eisensteins Szenenaufbau bestimmend ist, in Angers barocker Metaphysik bisweilen zugunsten eines konstanten visuellen Überschlags aufgelöst wird.

7.1 Crescendo

Zwischen 1947 und 1981 stellt Kenneth Anger neun Filme fertig, die er später unter dem Titel *The Magick Lantern Cycle* kompiliert. Dass sich Anger auf die präkinematographische Form der Laterna Magica beruft, ist vollkommen naheliegend, sind seine Werke doch voll von phantastischen Bildern, optischen Spielereien und dissolving views. Die meisten seiner Filme sind kurz und das bedeutet: verdichtet. Manche weisen lose Handlungsverläufe auf, die allerdings mit fortschreitender Filmographie immer stärker vibrierenden Bildassoziationen weichen, oftmals an der Schwelle zur Unlesbarkeit, zur reinen Atmosphäre. Anger „organisiert Ausschweifungen“, wie Raymond Durgnat es so wunderbar ausdrückt: “The

⁴⁶⁹ vgl. beispielweise Anger, Kenneth: “Modesty and the Art of Film“ (1951) In: Pilling, Jayne und Michael O’Pray (Ed.): *Into the Pleasure Dome. The Films of Kenneth Anger*. London 1989, S. 18-21; Anger, Kenneth: “Time must have a Stop“ In: Burger-Utzer, Brigitta und Wilbirg Donnenberg (Red.): *Kenneth Anger ICONS*. Wien 1995, ohne Seitenangabe. Anger-Spezialist Tony Rayns weist ebenfalls auf den großen Einfluss, den Eisenstein – und D. W. Griffith – auf Angers Schaffen haben, hin: Rayns, Tony: “Lucifer: a Kenneth Anger Kompendium“ In: Pilling und O’Pray (Ed.), *Into the Pleasure Dome*, S. 6 ff.

⁴⁷⁰ Angers Beziehung zu Eisenstein reicht sogar bis in seine eigene Biographie hinein: 1960 zog Anger nach Paris und wurde von Henri Langlois, dem Leiter der Cinémathèque Française, als Assistent eingestellt. Langlois betraute ihn unter anderem mit der Aufgabe, für ein von ihm veranstaltetes Filmfestival in Antibes eine neue Schnittfassung aus Eisensteins *Que Viva Mexico!*-Fragmenten anzufertigen, dem Skript Eisensteins folgend; vgl. MacDonald, Scott: *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley 2006, S. 24.

intensive use of montage in the strict intellectual sense, as also of details which, whether within or without the immediate scenic context, are organized into symbolic digressions.⁴⁷¹

Die Symbole und Figuren, derer sich Anger bedient, entnimmt er mystischen und ikonisch verformten Welten. Er bedeutet mit ihnen Transgressionen und Transzendenz, und die Explosion hat von Anfang an einen fixen Platz im überbordenden Bildrepertoire des Kinopyrotechnikers Anger.

7.2 *Fireworks*

Angers erstes größeres Projekt trägt den Titel *Fireworks* (1947).⁴⁷² Der Film erzählt in Schwarz/Weiß-Bildern die Geschichte eines jungen Mannes, der zwischen Wirklichkeit und Traum einen Matrosen begehrt. Dieses Begehren entzündet sich am Anfang des Filmes zum Sound von Donner und Bombeneinschlägen an einer Streichholzflamme. Sie ist Motiv und Indiz für die Leidenschaft, die im Protagonisten gedeiht, und gleichsam die Veräußerung emotional und sexuell bedeutender Wünsche. Bevor das Streichholz aufflammt und mittels Überblendung blitzartig in fließendem Wildwasser gelöscht wird, erscheint ein Insert mit Text, zu lesen steht:

In *Fireworks* I released all the explosive pyrotechnics of a dream. Inflammable desires dampened by day under the cold water of consciousness are ignited that night by the libertarian matches of sleep, and burst forth in showers of shimmering incandescence. These imaginary displays provide a temporary relief.

Zwar stellt Anger mit dieser Prämisse heraus, dass das Explosive in *Fireworks* Metier des Traumes ist, doch ist nicht immer ganz klar, wo der Traum endet und das Nichttraumhafte beginnt. Insofern sind sämtliche Realitätsebenen in *Fireworks* gleichwertige Teile des leidenschaftlichen Lebens einer begehrenden Hauptfigur. Der Titel bezeichnet diverse Formen des Ausbruchs, die die Dramaturgie des Filmes bestimmen und in ihrer sexuellen Konnotation auch unübersehbar herausgestellt werden. Leidenschaft entzündet sich: am Streichholz zu

⁴⁷¹ Durnat, Raymond: "Private Worlds" In: Pilling und O'Pray (Ed.), *Into the Pleasure Dome*, S. 36.

⁴⁷² Der 1927 geborene Anger beginnt bereits als Kind mit dem Drehen von Filmen, zu seinem Frühwerk zählen: *Ferdinand the Bull* (1937), *Who Has Been Rocking My Dreamboat* (1941), *Prisoners of Mars* und *Tinsel Tree* (1942), *The Nest* (1943), *Escape Episode* (1944/46) und *Drastic Demise* (1945). Informationen und kurze Inhaltsangaben der Filme finden sich bei Sitney, P. Adams: *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*. Oxford/New York 2002, S. 84 ff. Einige der Filme kamen in Los Angeles zur Aufführung, vgl. MacDonald, *A Critical Cinema* 5, S. 19.

Beginn; am Buschen aus dünnen Zweigen, der – gleißend – dem Protagonisten vom Matrosen entgegengehalten wird, damit er daran seine Zigarette anzünden kann; mit dem Feuerwerkskörper⁴⁷³, der vom Matrosen aus seiner Hose herausgeholt wird und funkensprühend die Klimax verbildlicht – ein Höhepunkt, für den der Filmwissenschaftler Scott MacDonald den lustigen Ausdruck “firecracker orgasm”⁴⁷⁴ verwendet. P. Sitney Adams zitiert Kenneth Anger, der einmal über *Fireworks* gesagt hat: ““This flick is all I have to say about being seventeen, the United States Navy, American Christmas, and the Fourth of July.””⁴⁷⁵ So übernimmt *Fireworks* die offiziellen Symbole festlicher Anlässe, um nicht zuletzt ein unterdrücktes Begehren zum Ausdruck zu bringen, dessen politische Dimension Scott MacDonald wie folgt analysiert:

Indeed, one of the film’s most memorable images – of Anger lighting a firecracker phallus sticking out of his pants⁴⁷⁶ and achieving an orgasm of sparks – is easily read as Anger’s declaration of independence from America’s repression of homosexuality and of film history’s, and especially Hollywood’s, complicity in this repression.⁴⁷⁷

Dass die in *Fireworks* heraustretenden visuellen Spitzen in Schwarz/Weiß erstrahlen, mag im Vergleich zu Angers späteren Farbexplosionen reduziert wirken, und doch ist die „kleine Palette“, wie Eisenstein das Spektrum aus Schwarz, Weiß und Grautönen nennt, groß genug, um blitzartige Erregung anzuzeigen:

Die Verwendung der ‘kleinen Palette’ ist in den Arbeiten unserer größten Kameramänner nie als ein Mangel an Farbe verstanden worden, sondern immer als eine spezielle Farbskala, in der (beziehungsweise in deren Varianten) nicht nur die äußere plastische Geschlossenheit ihren Ausdruck fand, sondern auch die thematische Einheitlichkeit und die Dynamik des Films als Gesamtwerk.⁴⁷⁸

Schon aus dem Schwarz/Weiß/Grau der Bilder in *Fireworks* blitzt die „emotionale Nuancierung“⁴⁷⁹ hervor, die Eisenstein der Farbe im Film zuschreibt. Das brennende Streichholz und der als Zigarettenanzünder dienende brennende Busch signalisieren in ihrem gleißenden Weiß Erregung, genauso wie die weiße Milch, die in einer Einstellung dem

⁴⁷³ Anger erinnert sich, dass das Hosenfeuerwerk des Matrosen ein Überbleibsel der 4. Juli-Feierlichkeiten zu Ehren der Ratifizierung der Unabhängigkeitserklärung war; vgl. den Audiokommentar Angers zu *Fireworks*, DVD, Fantoma 2007.

⁴⁷⁴ MacDonald, Scott: *The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Films About Place*. Berkeley/London 2001, S. 52.

⁴⁷⁵ Sitney, *Visionary Film*, S. 91.

⁴⁷⁶ Ich meine, der Feuerwerkskörper steckt in der Hose des Matrosen. Letztendlich ändert der Ort der Hose – egal ob Matrose oder Anger – aber nichts an der metaphorischen Kraft des Bildes.

⁴⁷⁷ MacDonald, *A Critical Cinema* 5, S. 17.

⁴⁷⁸ Eisenstein, Sergej: „Nicht bunt, sondern farbig“ In: ders.: *Gesammelte Aufsätze I*. Zürich o. J., S. 289.

⁴⁷⁹ Eisenstein, „Der Farbfilm“ In: ders.: *Gesammelte Aufsätze I*. Zürich o. J., S. 304.

Protagonisten über die Brust rinnt. Assoziationen zur Milchseparator-Sequenz in Eisensteins *Die Generallinie* werden wach, diesmal ist es allerdings nicht mehr das glänzende Stahlding, das pathetisiert wird, sondern der fragmentierte Körper – klassischer Fetisch. Als weitere Referenz an Eisenstein lässt sich jene Szene ausmachen, in der dem Protagonisten – in Großaufnahme am Boden liegend – zwei anonyme Finger die Nasenlöcher hochfahren und zustoßen, sodass das Blut hervorbricht. Die ikonographische Nähe zu den Frauen in *Potemkin*, deren Passion sich in ekstatischem Zucken – die von Gewehrschüssen getroffene Frau im Übergang von der Begrüßung der Matrosen zum gewaltsamen Vorgehen gegen das Volk – und Schreien in Großaufnahme (die verwundete Frau mit dem Kneifer) formiert.

1966 greift Anger in einer Nachbearbeitung des Films anlässlich einer Aufführung des *Magick Lantern Cycle* das Material direkt an: er handkoloriert die Spitze des sich zum Schluss auf einen menschlichen Körper montierten Weihnachtsbaums – wie Eisenstein die rote Fahne! – und kratzt im Stadium der sich beruhigenden Menschenkörper, im Abflauen der Erregung also, ein aufplatzendes Feuerwerk direkt auf den Filmstreifen⁴⁸⁰, das nervös vor sich hin zuckend das Gesicht des Liebhabers verdeckt, ihn mit dieser Geste des leidenschaftlichen Angriffs also gleichzeitig hervorhebt und anonymisiert.⁴⁸¹ P. Adams Sitney erkennt diese Operationen am Material in einem weiteren Film Angers wieder, den der Regisseur gewissermaßen als ironische Fortsetzung von *Fireworks*⁴⁸² anlegt:

7.3 *Eaux d'Artifice*

Hellmalteblau auf Schwarz steht in opulent ausgeführten Versalien zunächst der Name des Regisseurs, danach der Titel des Films zu lesen. Aus den Schnörkeln der Buchstaben spritzen Wasserfontänen heraus, die zu Schaum geschlagen verpuffen und so den gesamten Schriftzug wolkengleich einrahmen: EAUX D'ARTIFICE. Der Titel und seine Gestaltung verweisen auf die künstlichen Feuer der höfischen Feste, die Feu d'artifice. Alles an dieser Eröffnungsvignette ist genauso maniert wie der Film, den sie ankündigt. Die folgenden Bilder sind ins Blau der Opening Credits getaucht⁴⁸³, sie suggerieren eindeutig Nachtstimmung, ähnlich wie

⁴⁸⁰ vgl. Sitney, *Visionary Film*, S. 91.

⁴⁸¹ Das Ausstellen dieser Ambivalenz aus Camouflage bei gleichzeitiger Ausstellung erinnert an den Gebrauch der Rauchexplosionen bei Méliès.

⁴⁸² vgl. Sitney, *Visionary Film*, S. 91.

⁴⁸³ Man könnte meinen, Anger habe den gesamten Film viragiert oder im „Amerikanische-Nacht“-Verfahren

in Angers vorherigem Film *Rabbit's Moon* von 1950. "The blue velvet night [in *Eaux d'artifice*] is the antithesis of the lights offered in *Fireworks*"⁴⁸⁴, schreibt Raymond Durgnat. Schauplatz ist die Villa d'Este in Tivoli bei Rom, ein ehemaliges Benediktinerkloster, das auf Veranlassung von Ippolito II. d'Este im 16. Jahrhundert zu einem Superpalast mit pompöser Parkanlage umfunktioniert wird – inklusive Wasserorgel!⁴⁸⁵ Eine Figur im Rokokokleid und gen Himmel ragender Perücke tritt aus einer einzelnen aufsteigenden Wasserfontäne heraus in den Vordergrund. Sie ist die Protagonistin, die im Wechsel von Zooms, fixen Einstellungen und Kamerafahrten durch das Gelände jagt, das gänzlich von Wasser bespielt wird: es fließt, es sprüht, es explodiert. Nie steht es still. „Der Milchstrom in der [sic!] *Staroe i novoe* wird abgelöst von Wasserfontänen (Übergang ins Glitzern), dann durch ein Feuerwerk (Übergang in die Farbe)"⁴⁸⁶, schreibt Gilles Deleuze über Eisensteins Milchseparatoren-Sequenz, und ein bisschen so verhält es sich nun auch im Garten der Villa d'Este. In einem Spiel aus Licht und Dunkelheit funkelt das Wasser wie die sich über den Himmel verteilenden Schraffuren eines Feuerwerks, strahlt in die Luft wie die Milchfontänen in Eisensteins *Generallinie*. In einem Katalogtext von 1966 schreibt Anger über seinen Film Folgendes:

EAUX D'ARTIFICE: SUMMER SOLSTICE 1953 'Pour water on thyself: thus shalt thou be a Fountain to the universe. Find thou thyself in every Star! Achieve thou every possibility! Khaled Khan, The Heart of the Master, Theorem V. Hide and seek in a nighttime labyrinth of levels, cascades, balustrades, grottoes, and ever-gushing, leaping fountains, until the Water Witch and the Fountain become One. [...]'⁴⁸⁷

Der Streifzug der Water Witch – gespielt von Carmillo Salvatorelli – beginnt im Einklang mit den Bewegungen des Wassers, beide gleiten majestätisch nach unten – sie über die Stufen der ausladenden Treppe, das flüssige Element in einer die Treppe begleitenden Steinrinne, um ein paar Einstellungen weiter schon wieder nach oben zu schießen. Es sind diese immer wiederkehrenden Richtungswechsel, mit denen Anger die Protagonistin des Film verfolgt, die zu Beginn aus dem und zum Ende des Films ins Wasser hineintritt, von ihm vereinnahmt wird. Zwischen diesen beiden Polen liegt ein Reigen an Einstellungen und Bildabfolgen, die das Wasser – eigentlicher Protagonist des Films – nach allen Regeln der filmischen Kunst zum Spektakel aufbauen, es pathetisieren und infolgedessen fetischisieren. Nahaufnahmen der in die Höhe spritzenden Fontänen, glitzerndes Nass, das manchmal in Zeitlupe vor sich

gedreht; tatsächlich handelt es sich um einen ursprünglichen Schwarz/Weiß-Film, der durch einen blauen Filter auf Farbfilm prozessiert wurde; vgl. Durgnat, "Private Worlds", S. 28.

⁴⁸⁴ a.a.O., S. 29.

⁴⁸⁵ vgl. die offizielle Webseite der Villa d'Este <http://www.villadestetivoli.info/storiae.htm>, Zugriff am 4. April 2017.

⁴⁸⁶ Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt am Main 1997, S. 58.

⁴⁸⁷ Anger, zitiert in Sitney, *Visionary Film*, S. 92.

hinbrodelt. Die Ästhetik erinnert an die beschleunigt und verzögert gedeihenden Pflanzen, deren aufbrechende Bewegungen bereits im Kino der 1910er Jahre mittels filmischer Verfahren kunstvoll inszeniert werden, allerdings mit dem Unterschied, dass der Grad der Abstraktion im Fall von Angers flüssigem Star ein viel höherer ist – teilweise erinnern die Aufnahmen – wie Marie Menkens *Lights*⁴⁸⁸ – an abstrakte Gemälde. Die Variation der Bildeinstellungen erschwert die Erinnerung an eine konkrete Dramaturgie, in erster Linie bleibt die vaporisierte und gleichzeitig schwere Atmosphäre der Wasserwerke⁴⁸⁹ präsent. Allerdings gibt es einen Ankerpunkt zum Beginn des letzten Drittel des Films, der eindeutig als Qualitätssprung in Bezug auf das Gesamtkonstrukt betrachtet werden kann, mit deutlicher Referenz an Eisenstein. Am linken Bildrand zu sehen: ein eckiges Steinmonument, daneben Steinstufen, die Kamera reißt nach rechts und bringt die Water Witch zum Vorschein, die einen Fächer vor ihrem Gesicht aufschlägt, der in goldgrün erstrahlt – Richard Dyer definiert die Farbe als „a brilliant chartreuse“⁴⁹⁰. Visuell ist der Fächer signalhaft wie Eisensteins *Potemkin*-Fahne oder die geschilderten Farbexplosionen der metaphorischen Feuerwerksbilder in *Die Generallinie*. Strukturell markiert er den Wendepunkt zu jenem letzten Abschnitt des Films, in dem das Vermessen des Gartens d’Este durch Salvatorellis Körper endgültig in Flucht umschlägt. *Eaux d’Artifice* ist wie *Potemkin* ein klassischer Fünkfakter. Der güldene Fächer ist Peripetie, was folgt, ist die Verzögerung des Finales, an dieser Stelle am klarsten ausgedrückt durch eine Szene, in der die Witch – beobachtet durch wasserspeiende Steinfratzen – die vor sich hinexplodierende Wasserorgel entlangläuft. Gezeigt wird diese Szene aus unterschiedlichen Perspektiven⁴⁹¹, die so den Fluchtweg Salvatorellis gefühlsmäßig verlängern, bis schließlich die tragische Heldin durch eine Überblendung von fächerförmig sprühendem Wasserspiel und Steintor der Kamera entgegentritt, um vom Wasser verschlungen

⁴⁸⁸ In diesem Film von 1966 fängt Mary Menken die (Neon)Nachtlichter der New Yorker Großstadt zur Weihnachtszeit ein, die Kamera unter ihrem Mantel versteckt, um sie vor der Kälte zu schützen. Im Gegensatz zu Kenneth Anger, der die Eigendynamik des Wassers durch beispielsweise Zeitlupe und/oder Großaufnahmen/Fragmentierung verändert, versetzt Marie Menken ihre Glanzlichter durch die Bewegung der Kamera selbst in einen anderen Zustand: in die totale Abstraktion.

⁴⁸⁹ Im Interview mit Scott MacDonald erwähnt Kenneth Anger, dass die Wasseranlage der Villa d’Este hydraulisch per Schwerkraft arbeitet; vgl. MacDonald, *A Critical Cinema* 5, S. 27.

⁴⁹⁰ Dyer, Richard: *Now you see it. Studies in Lesbian and Gay Film*. Abington/New York 2007, S. 123. Dyer entschlüsselt außerdem die sexuelle Symbolik des Films, wenn er schreibt: „In a Magick, but also Freudian and/or gay context, water is also a sign of sexuality. Semen is an obvious symbolic possibility, though, given the overall pee-green colour of the film, it could be ‘water sports’“ ebd. Mir ist nicht bekannt, welche Version Richard Dyer gesehen hat, aber die „overall pee-green colour of the film“ scheint mir dann doch eher als Argumentationsgrund für die spezifische Perversion zu dienen, die laut Dyer Thema des Films ist. Abgesehen von Spitzfindigkeiten in Bezug auf die Farbe des Films, ist die Assoziation zu „Wasserspielen“ meines Erachtens aber in jedem Falle stimmig.

⁴⁹¹ Dieser Mechanismus der Zeitdehnung durch das Aneinandermontieren der selben Bewegung aus unterschiedlichen Blickwinkeln findet sich auch in der Explosionsszene in Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point*.

zu werden. FIN.

In diesen Reigen aus Vertikalen und Horizontalen, in dem die fröhlichen und bedrohlichen Fontänen das Filmbild durch die Pathetisierung des Wassers in Vibration versetzen, platziert Anger immer wieder eine filmische Anwendung, die Eisensteins Assoziationsmontage gewissermaßen weiterdenkt: die Überblendung. Wo bei Eisenstein das Staccato der Schnitte Tempo und Umschwünge erzeugt, fließen bei Anger – gemäß dem Thema und Motiv von *Eaux d'Artifice* – die Bilder immer wieder ineinander, um Bedeutung zu erzeugen. Wenn beispielsweise die Kamera an eine der wasserspeienden Steinfiguren heranzoomt und dieser ein Bild einer sprudelnden Quelle übers Gesicht gelegt wird, liegt die Assoziation zum Weinen nahe. Mit seinem nächsten Film stellt Anger dieses assoziative Prinzip der Überblendung auf eine neue Stufe, indem er es exzessiv um die Mehrfachbelichtung erweitert.

7.4 Inauguration of the Pleasure Dome

In *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954/1966)⁴⁹² lassen die übereinandergeschichteten Bilder ihre Bestimmung als Bedeutungserzeugerinnen hinter sich und zerfließen in atmosphärische Sedimente, die das pralle Leben feiern. Wollte man den Film inhaltlich zusammenfassen, könnte man sagen, er stellt eine psychedelische Party mit mythologischen Figuren dar, die sich gemeinsam orgiastischen Riten hingeben, um so Transzendenz zu erlangen.⁴⁹³ Dieses Anliegen der Göttlichen und Gottgleichen inszeniert Anger in kraftvollen Farben, durch ineinander verschachtelte Räume, in denen die Figuren auftauchen und verschwinden, sich wandeln, miteinander rauschen. Den Wunsch nach Überschreitung des irdischen Verhaftetseins in Richtung eines metaphysischen Zustands übersetzt Anger durch sich aufbauschende Bilder, in denen sich Motive vertikal ausbreiten. Zum Einstieg wird mit dem Vorspann eine in sich gegenläufige Bewegung erzeugt. Eine Bildtafel wird langsam von oben nach unten gezogen. INAUGURATION – of the – PLEASURE – DOME steht da zu lesen, der Titel ist viergeteilt, die einzelnen Passagen werden von goldenen Linien und

⁴⁹² P. Adams Sitney weist darauf hin, dass es mindestens vier Schnittfassungen von *Inauguration of the Pleasure Dome* gibt. Die Version, die ich für meine Ausführungen heranziehe, ist jene aus 1966, für die Anger Leoš Janáček's *Glagolitische Messe* als Soundtrack verwendet; vgl. Sitney, *Visionary Film*, S. 93.

⁴⁹³ Eine beeindruckende und detailreiche inhaltliche Interpretation des Films liefert P. Adams Sitney in a.a.O., S. 96ff.

jugendstilistischen Ornamenten eingefasst beziehungsweise miteinander verbunden, bis das Signet schließlich über eine Wellenlinie, die sich aus dem „D“ des DOME herausschlängelt, ausläuft. Als würde mittels Kamerafahrt der Brandverlauf einer entzündeten Feuerwerksrakete von unten nach oben in Zeitlupe nachvollzogen, wird hier das Überschreiten des Irdischen angekündigt. Motive, die Anger in *Eaux d'Artifice* bemüht hat, tauchen wieder auf. Sie finden sich in der Macaroni⁴⁹⁴-Perücke von Lord Shiva (Samson De Brier), die wie eine erstarrte Wasserfontäne aussieht. Und sie finden sich auch im Haarkamm und in den opulent geschwungenen Wimpern der Scarlet Woman (Marjorie Cameron), die ihre Augen schwer machen und doch den Blick öffnen. Alles strebt nach oben. Der Schnitt von *Inauguration of the Pleasuredome* erzählt die festiven Vorkommnisse zunächst noch in linearer Reihenfolge. Figuren vollführen signifikante Gesten, sie defilieren durch die Schwellenwelt, die Anger mit opulenten Dekors versehen hat. Symbolisch aufgeladene Gegenstände kommen ins Spiel, ihr Gebrauch läutet Wandlungen ein. Es kommt der Punkt, an dem Lord Shiva dem Pan (Paul Mathison) heimlich glitzerndes Pulver in den Trinkpokal leert, der in seiner Form wiederum an einen aufgeplatzten Blütenkelch erinnert. Damit ist die Reise in eine andere Realität besiegelt, in der der Realismus des Irdischen nur noch bedingt Gültigkeit besitzt, und diese Transgression löst Anger ästhetisch mit ekstatisch anmutenden Mehrfachbelichtungen und Überblendungen. „My approach to dissolves are that they are a dreamlike approach to visions and very much like certain mental processes where one image can dissolve into another“⁴⁹⁵ – so schildert Kenneth Anger den Einsatz von Überblendungen und trifft sich hier mit Bazin, der filmischen Mehrfachbelichtungsverfahren ein „okkultes Plus“⁴⁹⁶ attestiert. „Ein gutes Mittel, um Wirrwar und Chaos darzustellen“⁴⁹⁷, schreibt Rudolf Arnheim über das – wie er es nennt – „Übereinanderkopieren“⁴⁹⁸, und *Inauguration of the Pleasuredome* folgt in einem rauschhaften Crescendo zum Ende des Films dieser von Arnheim formulierten Empfehlung. Die Visualität des Pan'schen Rausches operiert mit demiurgischen Fähigkeiten. Als hätte man einen klaustrophobischen Kopf geöffnet, um die ätherischen Eindrücke nur so aus ihm herausplatzen zu lassen.

Die Überblendung, wie Anger sie gebraucht, modifiziert die Eisenstein'sche Assoziations-

⁴⁹⁴ Zur Geschichte der dandyesken Macaroni vgl. Janes, Dominic: „A Queer Taste for Macaroni“ <https://publicdomainreview.org/2017/02/22/a-queer-taste-for-macaroni/>, Zugriff am 2. Mai 2017.

⁴⁹⁵ Haug, Kate: „An Interview with Kenneth Anger“ In: *Wide Angle*, Vol. 18/4, October 1996, S. 87.

⁴⁹⁶ Bazin, André: „Leben und Tod der Doppelbelichtung“ In: *Warum Bazin (= montage a/v. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 18/1/2009). Marburg 2009, S. 165.

⁴⁹⁷ Arnheim, *Film als Kunst*. Frankfurt am Main 2002, S. 121.

⁴⁹⁸ a.a.O., S. 123.

montage dahingehend, als das filmtechnische Verfahren des Schnitts nicht mehr genutzt wird, um im Zusammenschluss von immer noch klar voneinander getrennten Bildeinheiten eine bestimmte Emotion hervorzurufen. Anger gebraucht filmtechnische Verfahren des Qualitätssprunges, um durch das Ineinanderfließen der Einstellungen eine Brachialität des Zusammenflusses zu erreichen, der Separation eigentlich nicht mehr erlaubt:

In our Cosmic Cutting Room, we must sub-divide this moment [of the Present], then, and eliminate its Past and its Future in order to isolate its Present – the ultimate freeze-frame – if it has any Present at all. In our Cosmic Cutting Room we must cut it up into instants, and must keep on cutting it up until we get an instant so small that it has no fractional part of a Past or Future remaining in it.⁴⁹⁹

Die übereinandergeschichteten Bildabfolgen in *Inauguration of the Pleasure Dome* gerinnen zum dauerhaft übersteuerten Exzess, „[n]och das Verdampfen der ästhetischen Transzendenz wird ästhetisch“⁵⁰⁰. Sie sagen sich von Vergangenheit und Zukunft los und sind somit absolut dem gegenwärtigen Augenblick verhaftet.

7.5 Der Sound des Paroxysmus

Angers *Scorpio Rising* von 1964 ist ein Film, in dem die Begeisterung für glänzendes Chrom und Lederklüfte in eine ausgeprägte Faszination für männliche Kultfiguren mündet (James Dean, Marlon Brando, Jesus, Hitler). Live fast, love leather and leaders, die young. Hier ist es vor allem die Musik, die das pathetisch dargestellte Begehren (sexuell) auflädt. Das Prinzip, dialektische Prozesse auf visueller Ebene durch den Soundtrack zu unterstreichen, wird hier von Anger durch den gewitzten Einsatz von populären Songs auf die Spitze getrieben, P. Adams Sitney schreibt dazu: “The intensity and complexity of the ironies vary greatly from song to song; nevertheless, the end of one song and the beginning of another is a dramatic highlight at every transition, and the spectator awaits eagerly the detonating image which will fuse the next song to the next episode.”⁵⁰¹ Am Ende einer Sequenz entzündet sich die nächste. Auch innerhalb der einzelnen Sequenzen, die von der Dauer eines Liedes bestimmt werden, gibt es die ansteckenden Übergänge im Zusammenschluss von Bildern und Musik. Wie sich

⁴⁹⁹ Anger, “Time must have a Stop“, ohne Seitenangabe.

⁵⁰⁰ Adorno, Theodor W: *Ästhetische Theorie*. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1973, S. 131.

⁵⁰¹ Sitney, *Visionary Film*, S. 104.

diese gestalten, soll nun hier anhand eines Beispiels veranschaulicht werden:

Zu den ersten Klängen von Bobby Vintons Crooning-Klassiker "Blue Velvet" filmt die Kamera in einer Aufwärtsbewegung die in Jeans steckenden Beine eines Bikers. In der nächsten Einstellung ist die gegenläufige Kamerabewegung zu sehen – ein zweiter Biker zieht sich ein schwarzes, ärmelloses Shirt von oben über den Kopf nach unten, dazu erklingt die Zeile "She wore Blue Velvet". Nächste Einstellung: "Softer than satin was the light from stars", dazu Aufnahmen von Biker No. 3, der seine mit glänzenden Silberketten verzierte Lederjacke anlegt – diese Handlung soll im Laufe des Films aus unterschiedlichen Perspektiven und ausgetragen von unterschiedlichen Protagonisten noch öfter erfolgen, meistens dann, wenn Bobby Vinton die titelgebende Zeile des Songs mit einem langgezogenen "Bluuuuue Velvet" zum Besten gibt, der blaue Samt des Bikers ist die schwarze Lederjacke. Zur Textzeile "Ours, a love I held tightly" legt sich einer der Biker eine Panzerkette um die Hüften, "Feeling the rapture grow, like a flame burning brightly" – Aufnahme blonder Biker – "But when she left gone was the glow", dazu ein auf einem Bett liegender Biker mit nacktem Oberkörper, weißen Jeans und einer ins Gesicht gezogenen Ledermütze, die Arme hinter dem Kopf verschränkt, einer Leiche in Pin-up-Pose auf dem Totenbett gleich. Die Textzeile "And I still can see Blue Velvet through my tears" begleitet eine kurze, schnelle Schnittfolge, in der zuerst Victor Childe zu sehen ist, der sich mit nacktem Oberkörper und Ledermütze auf dem Kopf in Großaufnahme nach vor in Richtung Kamera beugt, woraufhin die Kamera in der nächsten Einstellung am Oberkörper eines anderen Bikers entlang Richtung Schritt fährt und dort verweilt – hier wird unübersehbar Fellatio und damit Klimax angedeutet⁵⁰². Die nächste Einstellung zeigt zur wiederholten Textzeile „She wore Blue Velvet“ den sich erhebenden nackten Rücken von Victor Childe, der eine schwarze Lederjacke anlegt. Im finalen Bild steht er breitbeinig posend in der Flucht eines Ganges, zwischen seinen Beinen ein Verkehrskegel, dessen Form sich in den schwarzen Ledereinsätzen, die die Innenseite der weißen Hose Childes zieren, Richtung Schritt verdoppelt. Nach einem letzten, leidenschaftlich vorgetragenen „And I still can see Blue Velvet through my tears“ schiebt in der finalen Einstellung ein weiterer Biker sein Motorrad rückwärts aus dem Bild.

Angers ironischer Einsatz der Ton-Bild-Schere erweist sich als Spielfeld für sexuell aufgeladene Projektionen, die zwischen Dominanz und Unterwerfung pendeln. Die Romantik

⁵⁰² Sitney, *Visionary Film*, S. 105.

des Songs "Blue Velvet" zu den Bildern der Biker knackt die harte Schale der Leather Daddys und fördert ein ambivalentes Verhältnis aus kollektivistischer Härte und glänzender Weichheit zu Tage. Zwischen Starschnitt-Pubertät und dem Gesetz der Straße sprühen die Funken, ohne dass dies in direkter Übersetzung gezeigt werden müsste. Anger verfolgt mit dieser aufgeladenen indirekten Rede ein zutiefst melodramatisches Prinzip, das sich mit den späten 1970er Jahren in Hollywood etabliert und ein Genre ausbildet, in dem Männer und Explosionen die Hauptrolle spielen.

8. Kapitel: Von Anger zu Action - Put the Explo into Drama⁵⁰³

2008 stellt der Filmwissenschaftler Scott Higgins in seinem Aufsatz "Suspenseful Situations: Melodramatic Narrative and the Contemporary Actionfilm"⁵⁰⁴ der – auch in der Filmwissenschaft immer wieder zu findenden – Behauptung, das inhaltsleere Action-Genre fungiere in erster Linie als spektakuläre Kapitalvernichtungsschleuder, einen konstruktiv theoretischen Ansatz gegenüber. Es gilt, dem Action-Genre hartnäckig unterstellte Defizite auszuhebeln. Woran sich Higgins im Speziellen stößt: die Behauptung, im Actionfilm diene die Narration lediglich als Alibi für die Anhäufung von Special Effects, die letztendlich die eigentliche Legitimation des Genres bilden. Als Einstiegsszenario in diese Behauptung wird oft und gern der ökonomische Aspekt ins Feld geführt – Profitmaximierung an den Box Offices wird als vorrangige Triebfeder des Actionkinos behauptet.⁵⁰⁵ Die aus dem finanziellen Argument hervorgehende, den Actionfilm als Eskapismusexzess für ein leicht zu unterhaltendes Publikum verteufelnde Kritik lässt sich verkürzt auf drei Parameter herunterbrechen: zu groß, zu laut, zu teuer: "The Big Loud Action Movie may seem like the size of the American Government, too big and wasteful to win anyone's intellectual assent or moral approval, and also too big to reform itself or go away"⁵⁰⁶, so der polemische Kommentar von Larry Gross über das Actionkino, wie es sich in Hollywood seit Ende der 1970er Jahre entwickelt.⁵⁰⁷ Ausgehend von der Prämisse, die dem Action-Genre eine kostenaufwendige Spektakularität zum Vorwurf macht, sind es in weiterer Folge narrative Inkohärenz und eine Dramaturgie der logischen Fehlschläge, die den zu lauten und zu teuren Filmen angekreidet werden. Dieser Vorwurf mündet wiederum in die überkommene Dichotomie von Narration und Spektakel, wobei in Anlehnung an diese Argumentationslinie das Action-Genre eindeutig dem

⁵⁰³ Der zweite Teil der Überschrift ist eine Anspielung auf einen Zwischentitel in Elsaesser, Thomas: "Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama" In: Gledhill, Christine (Ed.): *Home is Where the Heart Is. Studies on Melodrama and the Woman's Film*. London 1990, S. 42-69.

⁵⁰⁴ Higgins, Scott: "Suspenseful Situations: Melodramatic Narrative and the Contemporary Actionfilm" In: *Cinema Journal* 47, No. 2, Winter 2008, S. 74-96.

⁵⁰⁵ "James Welsh describes Actionfilms as 'products designed by committees of writers and armies of technicians with one goal in mind: building bigger spectacle in order to generate millions of box office dollars'." a.a.O., S. 75.

⁵⁰⁶ Gross, Larry: "Big And Loud" In: Arroyo, José (Ed.): *Action/Spectacle Cinema. A Sight and Sound Reader*. London 2000, S. 3.

⁵⁰⁷ Als Initiationsmoment für jenes spektakuläre Actionkino, das im filmwissenschaftlichen Diskurs in Zusammenhang mit seiner Ästhetik und apparativen Selbstreflexivität mit der Frühzeit des Kinos im "Cinema of Attractions"-Modus in Verbindung gebracht wird, taucht in der einschlägigen Literatur immer wieder George Lucas' *Star Wars* von 1977 auf; vgl. z. B. Gross, "Big And Loud", S. 3; Wortmann, Volker: „Bild und Raum: Versuch einer epistemologischen Begründung medialer Raumkonstruktionen“ In: David Roesner/Geesche Wartemann/Volker Wortmann (Hrsg.): *Szenische Orte – Mediale Räume*. Hildesheim/Zürich/New York 2005, S. 167-183.

spektakulären Kino ohne narrativen Inhalt zugerechnet wird.⁵⁰⁸

Higgins sieht diese Charakterisierung des Genres als extrem verkürzt an. Um sich den dramaturgischen Strategien des Actionfilms aus filmwissenschaftlicher Sicht auf seriöse Weise zu nähern, verortet er im Genre zunächst die Eigenheiten des Cinema of Attractions⁵⁰⁹. Damit stellt er heraus, dass sich die Unordnungen des frühen Kinos nicht nur – im Sinne Gunnings – in den Filmavantgarden wiederfinden, sondern auch im gegenteiligen Konzept, dem Mainstreamfilm also, der mit großen Budgets operiert und konventionell agiert. Gunning selbst macht anhand eines frühen Filmbeispiels klar, dass es schon in den Pionierzeiten des Kinos die Verquickung von Narration und Attraktion zugunsten actiongeladener Unterhaltung gibt:

[...] it is important that the radical heterogeneity which I find in early cinema not to be conceived as a truly oppositional program, one irreconcilable with the growth of narrative cinema. This view is too sentimental and too a-historical. A film like *THE GREAT TRAIN ROBBERY* (1903) does point in both directions, toward a direct assault on the spectator (the spectacularly enlarged outlaw unloading his pistol in our faces), and towards a linear narrative continuity.⁵¹⁰

Dieses Mischverhältnis aus kontinuierlicher Erzählung und Spektakel, das Gunning fürs früheste Kino beschreibt, kennzeichnet laut Higgins auch den aktuellen Hollywood-Actionfilm. Am Beispiel der berühmten Bullet-Time-Szene⁵¹¹ in *The Matrix*⁵¹² bringt es Higgins auf den Punkt: “When Neo stops bullets in *The Matrix*, we do not abandon the narrative world to be confronted by direct address [...]. Rather, the effect accompanies our highest point of engagement with the story, as the hero extricates himself from an impossible predicament.”⁵¹³ Die Attraktion markiert demnach nicht nur eine Zäsur, mit der der Fortlauf der Erzählung kurzzeitig suspendiert wird, sondern sie stiftet die emotionale Involvierung des Publikums.

⁵⁰⁸ Stellvertretend für die Verfechter_innen dieser Argumentationslinie nennt Higgins den Filmwissenschaftler Wheeler Winston Dixon, der in Zusammenhang mit *Godzilla* (USA 1988, R: Roland Emmerich) von einer Konstruktion aus Lärm und Spektakel spricht, die die narrative Inhaltsleere des Films kaschieren soll; vgl. Higgins, “Suspenseful Situations“, S. 75.

⁵⁰⁹ “Applying the attractions concept to contemporary cinema is a tricky business. Attractions involve a direct, exhibitionist address to the audience, while narrative cinema connotes the sealed and unified diegetic absorption of the viewer.“ a.a.O., S. 76.

⁵¹⁰ Gunning, Tom: “The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“ In: Strauven, Wanda (Ed.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam 2006, S. 387.

⁵¹¹ Bullet Time wird auch als ‘Flow Motion’ bezeichnet. Für die Funktionsweise des technischen Verfahrens siehe Jahn-Sudmann, Andreas und Markus Kempken: „Flow-Motion“ In: *Das Lexikon der Filmbegriffe* <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3448>, Zugriff am 23. Mai 2017.

⁵¹² *The Matrix* (USA 1999, R: Andy und Lana Wachowski)

⁵¹³ Higgins, “Suspenseful Situations“, S. 76.

So ist am Action-Genre besonders beeindruckend ablesbar, in welcher stürmischer Beziehung Narration und Spektakel einander verschlingen, oder wie der Filmwissenschaftler Murray Smith es ausdrückt: “[I]n Actionfilmen, the plot advances through spectacle; the spectacular elements are [...] as ‘narrativized’ as are the less ostentatious spaces of other genres.”⁵¹⁴ In dieser Verschränkung liegt laut Higgins ein leidenschaftliches Potential des Actionfilms, das von der Filmgeschichtsschreibung jahrzehntlang einem sogenannten “Women’s Genre” zugeschrieben wurde: dem Melodrama.

8.1 Modus Melodrama

Es muss festgehalten werden, dass es keine einheitliche Definition des Begriffs Melodrama gibt. Medium und Epoche sind selbstverständlich relevant. Bezogen auf den Inhalt sind es Dichotomien, ver- und entzerrte Kräfteverhältnisse, die das Melodrama durch die Jahrhunderte in unterschiedlichen Medien kennzeichnen – die Spaltung von Gut und Böse; unglücklich startende Liebesbeziehungen, die zu einem Happy End oder tragischen Ausgang führen; Männer, die ihre Familie terrorisieren, sind ebenso Thema wie Frauen, die aus dem gesellschaftlichen Korsett einer patriarchalen Kleinstzelle ausbrechen wollen; Mütter, denen das nicht gelingt, und die deswegen ihre eigenen Bedürfnisse auslöschen um der Tochter zu ermöglichen, was ihnen verwehrt bleibt; despotische Bürger der weißen Mittelschicht, die über Mitmenschen verfügen, als wären sie Waren – die Liste der Konflikte, die im Melodrama verhandelt werden, ist lang. Den unterschiedlichen Themenkomplexen steht zumeist die Erprobung der Tugendhaftigkeit und Leidenschaftlichkeit des/der Protagonist_in vor. Körperlicher und seelischer Schmerz werden von den Figuren in äußerster Emotionalität vorgebracht, und was zwischen den Figuren nicht gesprochen werden kann, fließt in Farbe, Musik und Dekor über.

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung⁵¹⁵ mit dem Melodrama finden sich unterschiedliche Perspektiven auf narrativ-ästhetische Dispositive und die mit ihnen entstehenden Wirkungsgeschichten. Je nach Zugang kristallisieren sich aus der Genealogie

⁵¹⁴ Murray Smith zitiert nach Higgins, “Suspenseful Situations“, S. 76.

⁵¹⁵ vgl. dazu insbesondere das erhellende, von Christine Gledhill herausgegebene Standardwerk *Home is where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London 1987; außerdem Margit Frölich/Klaus Gronenborn/Karsten Visarius (Hrsg.): *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram*. Marburg 2008, sowie Cargnelli, Christian und Michael Palm (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien 1994.

der Entwicklung des Melodramas von der europäischen Novelle im 18. Jahrhundert über die europäische Bühne des 18. und 19. Jahrhunderts bis hin zum Kino⁵¹⁶ unterschiedliche Parameter heraus, die die Eigenheiten des Filmmelodramas der klassischen Hollywood-Ära mit- und sich bis heute im Action-Genre fortschreiben. Abseits der Definition des Melodramas als Gattung, werden seine Spezifika über die Genrebezeichnung hinaus als ästhetischer Modus⁵¹⁷ begriffen, der – folgt man zum Beispiel der kritischen Argumentationslinie von Linda Williams – in allen möglichen Filmformen zur Anwendung kommt:

Further specified into subcategories of melodrama known as ‘women’s films’, ‘weepies’, and ‘family melodramas’, melodrama has not been viewed [...] in its more general and pervasive operation as a mode of representation with a particular moralizing function operating across many genres.⁵¹⁸

Williams geht in ihrer Argumentation so weit, den melodramatischen Modus als maßgeblichste Prägung für die nordamerikanische Populärkultur seit Erfindung der Movies zu veranschlagen.⁵¹⁹ Thomas Elsaesser begreift das Melodrama über seinen operationalen Modus hinaus als Stil, der gekennzeichnet ist durch stereotype Figuren, die in einer überaus emotionalisierten und hochgradig emotionalisierenden Narration – deren Erzählfolge bisweilen unlogisch anmutet – gesellschaftliche Moralvorstellungen ins Wanken und zur Restabilisation bringen:

[...] those who consciously adopted melodramatic techniques of presentation did [...] so [...] by turning a body of techniques into a stylistic principle that carried the distinct overtones of spiritual crisis, they could put the finger on the texture of their social and human material while still being free to shape this material.⁵²⁰

Mit Williams und Elsaesser gesprochen, verhandelt der melodramatische Modus auf inhaltlicher Ebene also Facetten des Menschlichen – es geht um bürgerliche Sittlichkeit, Tugendhaftigkeit und Leidensfähigkeit, um unterdrückte, gezügelte und ausbrechende Leidenschaften, um repressive Ordnungen und die Position einzelner Protagonist_innen, die

⁵¹⁶ Thomas Elsaesser nennt als mediale Vorfahren des Filmmelodramas die englische Gothic Novel des späten Viktorianischen Zeitalters, für Frankreich das Kostümdrama und die historische Novelle, für Deutschland das bürgerliche Trauerspiel, Moritat und Bänkellied; vgl. Elsaesser, “Tales of Sound and Fury“, S. 44.

⁵¹⁷ vgl. Williams, Linda: *Playing the Race Card. Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton 2001, S. 12.

⁵¹⁸ a.a.O., S. 18.

⁵¹⁹ vgl. das “Preface“ in a.a.O., S. xiii-xvi, sowie das Kapitel “The American Melodramatic Mode“ (S. 10-44). Linda Williams verortet in ihren Ausführungen zum Melodrama die Erzählungen vom misshandelten schwarzen Mann und der durch den emanzipierten schwarzen Mann gefährdeten weißen Frau im melodramatischen Modus, wie er in Bezug auf die von Williams aufgegriffene Thematik mit Harriett Beecher Stowes *Uncle Tom’s Cabin* einen Anfang nahm. Ausgangspunkt für Williams’ Argumentation ist die mediale Aufarbeitung des O. J. Simpson-Prozesses Mitte der 1990er Jahre.

⁵²⁰ Elsaesser, “Tales of Sound and Fury“, S. 50.

als Individuen Gesellschaft repräsentieren: “If emotional and moral registers are sounded, if a work invites us to feel sympathy for the beset victims, if the narrative trajectory is ultimately concerned with a retrieval and staging of virtue through adversity and suffering, then the operative mode is the melodrama.”⁵²¹ Allein bei der psychologischen Gestaltung der Charaktere im melodramatischen Modus bleibt es nicht. Die Vorlage zur Überprüfung der eigenen Moralvorstellungen via Identifikation mit den tragischen Figuren des Dramas und der Reflexion realer gesellschaftlicher Ideologien (konkret: patriarchaler Strukturen) bildet laut Laura Mulvey selbst eine ästhetische Ideologie aus: “Melodrama can be seen as having an ideological function in working certain contradictions through to the surface and re-presenting them in an aesthetic form.”⁵²² Die Kontradiktionen, von denen Mulvey spricht, forcieren eine wechselwirksame Struktur. Sich überschlagende Ereignisse setzen sich abseits des gesprochenen Textes fort in Wahrnehmungszonen, die das Unaussprechbare förmlich zum Überkochen bringen: “Melodrama foments psychic energies and emotions which the narrative ‘represses’, blocks from full expression, gratification, or resolution, because they are fundamentally incompatible with the demands of dominant patriarchal ideology.”⁵²³ Die Narration beinhaltet also in ihrer Verschwiegenheit subkutane Aufwerfungen, die durch einen exaltierten Schauspielstil, Farben, Dekor und Musik aufbrechen: “[...] this type of cinema depends on the ways ‘melos’ is given to ‘drama’ by means of lightning, montage, visual rhythm, decor, style of acting, music – that is, on the ways the mise en scène translates character into action [...] and action into gesture and dynamic space [...]”.⁵²⁴ So spricht Geoffrey Nowell-Smith in Zusammenhang mit den melodramatischen Filmen von Vincente Minnelli von “explosions of material that is repressed rather than expressed”⁵²⁵.

Dieses Hervorbrechen nonnarrativer Aspekte im Film bezeichnet die Filmwissenschaftlerin Kristin Thompson – in Anlehnung an Stephen Heath – als “cinematic excess”⁵²⁶. Heath bezieht sich in seinen Überlegungen zum Exzess auf das Kino der klassischen Hollywood-

⁵²¹ Williams, *Playing the Race Card*, S. 15.

⁵²² Mulvey, Laura: “Notes on Sirk and Melodrama“ In: Gledhill (Ed.), *Home is where the Heart is*, S. 79.

⁵²³ Singer, Ben: *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York 2001, S. 39. Laura Mulvey sieht im Erkennen dieser Ideologie den Lustgewinn, den das Publikum in der Rezeption von Melodramen erlebt: “[...] there is a dizzy satisfaction in witnessing the way that sexual difference under patriarchy is fraught, explosive and erupts dramatically into violence within its own private stamping ground, the family.“ Mulvey, “Notes on Sirk and Melodrama“, S. 75.

⁵²⁴ Elsaesser, “Tales of Sound and Fury“, S. 55. Ben Singer nennt als Beispiele für exzessive Veräußerlichungen, in denen sich das Unausgesprochene, das Unterdrückte, Luft macht “[a] nonnaturalistic mise-en-scène and swelling music“. Singer, *Melodrama and Modernity*, S. 39.

⁵²⁵ Nowell-Smith, Geoffrey: “Minnelli and Melodrama“ In: Gledhill (Ed.), *Home is where the heart is*, S. 74.

⁵²⁶ Thompson bezieht sich konkret auf Heaths Aufsatz mit dem Titel “Film and System: Terms of Analysis Part I“, der 1975 in der Zeitschrift *Screen* erschienen ist.

Ära, in dem die Materialität des Films in der Wahrnehmung der Zuschauer_innen durch die Dominanz einer logisch motivierten Erzählung vollends zum Verschwinden gebracht werden soll.⁵²⁷ Der Exzess kennzeichnet nun ein Ausstiegsszenario, in dem die Bedeutung der Narration für eine gewisse Spanne in den Hintergrund gerät, und die Textur des Films mit voller Absicht zum Vorschein kommt. Dies geschieht laut Thomas Elsaesser dann, wenn der Film etwas zeigt, was dem logischen Fortgang der Erzählung nicht zwangsweise dient: “The feeling that there is always more to tell than can be said leads to very consciously elliptical narratives, proceeding often by visually condensing the character’s motivation into sequences of images which do not seem to advance the plot.”⁵²⁸ Der Exzess ist für handlungsbetonte Filme ein Störfaktor. Gleichzeitig ist er in Bezug auf die Ideologie des melodramatischen Modus konstitutiv. Auch im Melodrama gibt es eine dominante Erzählung, die aber gebrochen und so gleichzeitig belebt wird durch die Phasen, in denen der Apparat exzessiv zeigt, wozu er imstande ist. Für Thompson kommt dem Exzess nicht allein eine ästhetische Aufgabe zu, die sich radikal auf die Dramaturgie des Films auswirkt, sondern Thompson begreift den Exzess über den ästhetischen Modus hinaus als Rezeptionsmodus, der den_die Zuschauer_in dazu anregt, abzuschweifen: “[...] the material provides a perceptual play by inviting the spectator to linger over devices longer than their structured function would seem to warrant.”⁵²⁹

Der immersionssabotierende Schluckauf des Exzesses im filmischen Melodrama wurzelt in der europäischen Bühnengeschichte. In ihrem Buch *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*⁵³⁰ beschreiben Ben Brewster und Lea Jacobs den Aufstieg des Bühnenmelodramas in Europa und sein Fortleben vor allem im frühen us-amerikanischen Spielfilm. Im 18. Jahrhundert entwickelt sich das Bühnenmelodrama an der Demarkationslinie zur Tragödie – Bühnenfiguren aus dem bürgerlichen Milieu spiegeln ihr Publikum.⁵³¹ Im 19. Jahrhundert gelangt das Bühnenmelodrama zu einer Hochblüte. Dass diese Art der bürgerlichen Unterhaltungskultur von Verfechter_innen der hohen Kunst der textbetonten Tragödie verschmäht wird, hat mit Sicherheit nicht nur mit der effektreichen Struktur der

⁵²⁷ vgl. Thompson, Kristin: “The Concept of Cinematic Excess“ In: Rosen, Philip (Ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 131.

⁵²⁸ Elsaesser, “Tales of Sound and Fury“, S. 53.

⁵²⁹ Thompson, “The Concept of Cinematic Excess“, S. 133.

⁵³⁰ Brewster, Ben und Lea Jacobs: *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Featurefilm*. New York 1997. Scott Higgins bezieht sich in seinen Ausführungen zur “situational dramaturgy“ stark auf dieses Buch.

⁵³¹ Zur Entwicklung des Melodramas als bürgerlichem Gegenprogramm zur Tragödie siehe das Kapitel „Ästhetik und Mythologie des Melodrams“ in Seeßlen, Georg: *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*. Reinbek bei Hamburg 1980, S. 13-36, sowie Nowell-Smith, “Minnelli and Melodrama“, S. 70-74.

Bühnenstücke zu tun. Das Melodrama vermittelt unter dem Deckmantel mittelleichter Unterhaltung eine Kritik an gesellschaftlich ungleichen Verhältnissen. Thomas Elsaesser sieht eine Verzweigung des Hollywood'schen Familienmelodrams der 1940er und 1950er Jahre mit dem deutschen bürgerlichen Trauerspiel à la Lessing, in dem – charakteristisch fürs Melodrama – gesellschaftliche Moralvorstellungen verhandelt werden, das Theater agiert in diesem Fall als „des sittlichen Bürgers Abendschule“⁵³². Thema im Trauerspiel ist immer wieder die moralische Willkür eines machtwortwöhnten Adels, welche die den Repräsentanten Unterworfenen zu spüren bekommen (siehe zum Beispiel Lessings *Emilia Galotti*). Eine Thematik, die auf realpolitische Verhältnisse rekurriert. Laut Elsaesser wird genau an der Sprunghaftigkeit des Aufbaus des Melodramas der Mechanismus dieser Abhängigkeit des Einzelnen von den (moralischen) Launen des Herrschers nachvollziehbar: “The sudden reversals of fortune, the intrusion of chance and coincidence had originally pointed to the arbitrary way feudal institutions could ruin the individual protected by civil rights and liberties.”⁵³³ Die Inkohärenz in der narrativen Struktur des Melodramas ist demnach kein Manko, sondern eine Reproduktion der Funktionsweise eines sozialen Gefüges.⁵³⁴

Einer, der die reflexive Sprengkraft der melodramatischen Form nicht anerkennen will, ist der renommierte Bühnenkritiker William Archer, der in seinem 1886 veröffentlichten Werk *About the Theatre* Folgendes schreibt:

Melodrama is illogical and sometimes irrational tragedy. It subordinates character to situation, consistency to impressiveness. It aims at startling, not at convincing, and is little concerned with causes so long as it attains effects. Developments of character are beyond its province, its personages being all ready-made, and subject at most to revolutions of feeling. Necessity and law it replaces by coincidence and fatality, exactitude by exaggeration, subtlety by emphasis.⁵³⁵

⁵³² vgl. dazu das gleichnamige Buch von Hilde Haider-Pregler, das 1980 erschienen ist.

⁵³³ Elsaesser, “Tales of Sound and Fury“, S. 46.

⁵³⁴ Dieses Muster gilt laut Elsaesser auch für die Erzählungen von Charles Dickens. In diesem Fall sind es allerdings nicht die Adeligen, die das bürgerliche Leben vergiften, sondern die Auswirkungen von “[i]ndustrialisation, urbanisation and nascent entrepreneurial capitalism“ (a.a.O., S. 48), die das Leben der Protagonist_innen beeinflussen und so die Struktur der Erzählung, die Gestaltung der Charaktere und deren Entwicklung innerhalb des Plots bestimmen: “[...] the emphasis Dickens places on discontinuity, on the evidence of fissures and ruptures in the fabric of experience, and the appeal to a reality of the psyche – to which the notions of sudden change, reversal and excess lend a symbolic plausibility.“ (ebd.). Auch im Frankreich des 19. Jahrhunderts gelangen melodramatische Werke zur Hochblüte. Elsaesser nennt als Beispiel Victor Hugos *Les Misérables*, das seines Erachtens – mehr noch, als die Novellen von Charles Dickens – soziale Umschwünge und deren Auswirkungen thematisiert (im Fall von *Les Misérables* sogar an einer einzigen Person – Fall und Aufstieg und Fall usw. des Protagonisten Jean Valjean). Elsaesser über Hugos Roman: “Hugo evidently wanted to bring together in a popular form subjective experiences of crises, [...] and he succeeds singularly well in reproducing the ways individuals with different social backgrounds, levels of awareness and imaginations, respond to objective changes in the social fabric of their lives. For this, the melodrama, with its shifts in mood, its different tempi and the mixing of stylistic levels, is ideally suited [...]“ a.a.O., S. 49.

⁵³⁵ William Archer zitiert nach Brewster und Jacobs, *Theatre to Cinema*, S. 26.

All die Eigenschaften, die Archer dem Melodrama in Gegenüberstellung zur Tragödie zuweist, um die dramaturgische Flatterhaftigkeit als Defizit zu brandmarken, werden im Laufe des 20. Jahrhunderts diskursiv als Qualitäten herausgestellt. Dazu wird der Vergleich der melodramatischen Form mit der Tragödie logischer Weise aufgegeben.⁵³⁶ Die Auffassung vom Melodrama als genreübergreifendem Modus betont die Stärken einer Dramaturgie, deren grundlegender Baustein bereits 1886 von Archer ins Feld geführt wird: die Situation, deren engster Mitarbeiter im Melodramatischen der Exzess ist. Er gibt sich in vielfältigen Gestalten zu erkennen: in Form von aus allen Nähten platzenden Dekors, exaltierten Gesten, anschwellender Musik, schwitzender und verletzter Körperteile in Großaufnahmen, eingefrorenen Gesichtern, auf deren Oberfläche die Tränen funkeln, als rasender Stillstand im Formalakt der Explosion.

8.2 We've got a Situation here

Der melodramatische Modus verursacht Situationen. Im Unterschied zu einer klassischen Narration⁵³⁷, in der das cause-and-effect Prinzip eine logische Verkettung von Ursache und Wirkung herstellt und somit die Abläufe in der Erzählung und deren ästhetische Auflösung motiviert, produziert der melodramatische Modus inkohärente Ausscherer, in denen es sich das Spektakel geräumig macht. Das Ergebnis aus der Kombination von fortlaufender Narration und spektakulärer Attraktion erzeugt so eine peristaltische Struktur, die der

⁵³⁶ So betonen beispielweise Brewster und Jacobs in ihrer Untersuchung über die Entwicklung des melodramatischen Modus vom Theater zum Kino, dass sie die unterscheidende Gegenüberstellung von Tragödie und Melodrama wegen unterstellter Narrativität und Nonnarrativität als wenig zielführend ansehen: "[...] we implicitly reject historical distinctions based on the presence and absence, or dominance and subordination, of narrative." Brewster und Jacobs, *Theatre to Cinema*, S. 13.

⁵³⁷ Higgins sieht in der Struktur des Actionfilms die Auflösung der Grenzen von klassischer und melodramatischer Bauweise vollzogen: "[...] in the action film, we often find an elegant integration of classical and melodramatic narrative practice, and this helps account for the particular pleasure of the genre, for its power to produce a 'ride'." Higgins, "Suspenseful Situations", S. 75. Higgins' Schlussfolgerungen führen im weiteren Verlauf der Ausführungen zur Erkenntnis, dass in Bezug auf Hollywood-Action-Blockbuster wie z. B. *Speed* von einem "situational classicism" gesprochen werden kann, der schon vor den 1990ern einsetzt – er bezieht sich hier auf Geoff King, Warren Buckland und Kristin Thompson; vgl. a.a.O., S. 84-88. Linda Williams weist zu Beginn der 2000er Jahre etwas flapsig-empirisch darauf hin, dass man sich nur in den Cineplex-Kinos dieser Zeit umschauen muss, um festzustellen, wie sehr sich klassische Erzählung und Attraktion im Actionfilm verschränken: "The notion that the 'classical' Hollywood narrative subordinates spectacle, emotion, and attraction to the logic of personal causality and cause and effect assumes that the 'action' privileged by the classical mode is not in itself spectacular. However, we have only to look at what is playing at the local multiplex to realize that the familiar Hollywood feature of prolonged climactic action is, and I would argue has always been, a melodramatic spectaclefully consonant with Gunning's notion of 'attraction'." Williams, *Playing the Race Card*, S. 21.

Actionfilm beherzt übernimmt, um die Überreizung zum Prinzip zu erheben.

Die Folge ist ein Wechselspiel aus sich in einem narrativen Gefüge bewegenden Figuren, deren psychologische Zeichnung durchaus das Herz des Publikums anrühren soll⁵³⁸, und im Wechsel dazu poltert in regelmäßigen Abständen die kinematographische Maschinerie zeigefreudig durchs Bild. Der Rhythmus des Melodramatischen schwört Erzählung und Spektakel aufeinander ein. So entsteht ein Muster, das einer stetig aufsteigenden und wieder abfallenden Fieberkurve gleicht. Aktion mündet in Situation, die nach Auflösung verlangt. Daraus entsteht eine Mikrodramaturgie, die sich durch eine diskrete Aneinanderkettung der Ereignisse auszeichnet, die immer wieder in eine Zuspitzung mündet, spektakuläre Höhepunkte zeitigt, einen in sich bewegten Stillstand erzeugt, der die Erzählung lahm legt und dafür das filmische Bild hochgradig vibrieren lässt. Im darauf folgenden Spannungsabfall, der alles wieder in den fortlaufenden Erzählstrang einordnet, nimmt das Material Schwung für die nächste Situation.

Als Beispiel für eine Situation, die im Hollywood-Actionfilm immer wieder zu finden ist, nennt Higgins das Standoff, den hochgradig nervenaufreibenden Moment also, in dem sich die Kontrahent_innen gegenüberstehen und keine_r den ersten Schuss wagt.⁵³⁹ Dass diese Situation eine extreme psychische Anspannung derer, die sich begegnen, impliziert, ist nachvollziehbar. Generell sind im melodramatischen Modus laufende Figuren oft dazu angehalten, in Situationen ihre psychische Belastbarkeit auf die Probe zu stellen, zu bestehen – oder zu zerbrechen.

Bereits 1895 beschreibt der Autor Georges Polti in *Les trente-six situations dramatiques*⁵⁴⁰ von der griechischen Tragödie aus gedacht, wie in literarischen und dramatischen Werken eben genau diese Situationen zum Einsatz kommen und welche Grundzutaten es zur Herstellung derselben braucht. Situation 24 beispielsweise – in der erstmals 1916 erschienenen englischen Übersetzung mit “Rivalry of Superior and Inferior“ betitelt –

⁵³⁸ “Melodrama as it generally is used today refers to a set of subgenres that remain close to the heart and hearth and emphasize a register of heightened emotionalism and sentimentality.“ Singer, *Melodrama and Modernity*, S. 37.

⁵³⁹ Für einen exemplarischen Überblick von losgetretenen Situationen im Hollywood-Actionfilm der 1980er und 1990er Jahre vgl. Higgins, “Suspenseful Situations“, S. 79-88.

⁵⁴⁰ Poltis Handbuch wird auch von Higgins und Brewster/Jacobs in deren Ausführungen zur situationellen Dramaturgie in Actionfilm und Melodrama ins Feld geführt, um die Kontinuität zu zeigen, mit der Situationen den melodramatischen Modus strukturieren; vgl. a.a.O., S. 77-79 u. Brewster und Jacobs, *Theatre to Cinema*, S. 23.

erfordert laut Poltis Anweisungen als Voraussetzung „The Superior Rival“, „The Inferior Rival“ und „The Object“⁵⁴¹, um den Tatbestand der Situation zu gewährleisten. Insgesamt geht Polti im Entwurf der „36 Situationen“ sehr stark von der psychologisch motivierten Handlung seiner Figuren aus. Die Dramatik der melodramatischen Bausteine ergibt sich aus emotional aufgeladenen Interessenkonflikten, die zwischen den Guten und den Bösen ausgetragen werden und in denen gleichsam hingearbeitet wird auf den einen Moment, in dem die Situation eskaliert, das heißt: explodiert. In der melodramatischen Bühnenpraxis des späten 19. Jahrhunderts wird der pathetische Höhepunkt einer Situation oft und gern in Form eines Tableaus ausgedrückt⁵⁴²: “[...] moments when the actors formed (and held for a longer or shorter time) a grouping, each adopting a posture or making a gesture suited to the dramatic situation.“⁵⁴³ Im Moment der äußersten emotionalen Aufgewühltheit erstarrt also das Bild infolge eines ästhetischen Mechanismus, den das Bühnenmelodram mit dem Blumenstillleben teilt, allerdings mit dem Unterschied, dass die Entwicklung des Blumenstilllebens im Laufe des 17. Jahrhunderts der floralen Momentaufnahme eine vielfältige Gleichzeitigkeit einschreibt – verwelkende neben erst auflebenden Blüten –, wohingegen das erstarrte Bild des melodramatischen Bühnenschauspiels eine konstant fortschreitende Zeit (die der Narration) für den Moment tatsächlich stilllegen soll: „Such pictures [tableaus] underlined the significance of the situation, and also, by interrupting the flow of the action, modulated the rhythm of the performance as a whole.“⁵⁴⁴

Noch bevor sich das Tableau als pathetischer Mechanismus im Kino fortpflanzt, zählt es zu den Attraktionen im Vaudeville. Schauspieler_innen stellen als erstarrte Lebewesen populäre Figuren der bildenden Kunst nach – für Charles Musser ist dies eine Wahrnehmungsschule, die den sanften Übergang von der Bühne zum Kino herstellt.⁵⁴⁵ Auch im frühen Featurefilm wird das Tableau als übersteuerter Kunstgriff eingesetzt. Den Gesetzen des Filmes gemäß verlagert sich die Komposition des Tableaus von einem eingefrorenen Gruppenbild zu einer Schnittfolge, in der mit den ausbrechenden Emotionen der Filmfiguren der filmische Raum angetastet und ausgetestet wird. Brewster und Jacobs analysieren eine Sequenz aus John Emersons Film *The Social Secretary* (1916) wie folgt:

⁵⁴¹ Polti, Georges: *The Thirty-Six Dramatic Situations*. Translated by Lucile Ray. Franklin 1924, S. 76.

⁵⁴² vgl. Brewster und Jacobs, *Theatre to Cinema*, S. 28. Für genauere Ausführungen zur Funktion des Tableaus im melodramatischen Bühnenstück des 19. Jahrhunderts vgl. das Kapitel „Situations“ und das Kapitel „The Tableau“ in eben diesem Buch.

⁵⁴³ a.a.O., S. 13.

⁵⁴⁴ ebd.

⁵⁴⁵ vgl. Musser, Charles: „A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s“ In: Strauven (Ed.): *The Cinema of Attractions Reloaded*, S. 164ff.

1. Medium long shot. The Count's sitting-room. Mrs de Puyster looks off rear left towards the bedroom. The Buzzard, to her right, listens in the doorway. Mayme enters, rear left. 2. Close-up, same angle. Mayme. Mrs de Puyster's hand pulls the coat away revealing Mayme's face. Mayme raises her head and looks off right, then left. 3. Medium shot. The Count front left, and Jimmy midground centre. Both express amazement. Jimmie is horrified to see his girlfriend. 4. As 1. The Buzzard comes through the door, right, and closes it. Jimmie enters left, crosses, and addresses the Buzzard. Jimmie walks off left. 5. Medium shot. Mayme and Mrs de Puyster. 6. Medium close-up. The Buzzard. Amazed, he stares off left. 7. Medium close-up. Jimmie. He expresses despair. 8. As 3. The Count alone. He looks amazed. 9. As 5. Mayme looks down. Mrs de Puyster expresses disapproval. 10. Title: 'So she has been the Count's confederate all the time.'⁵⁴⁶

Aus der Beschreibung der Szene geht hervor, wie der Raum, in dem sich die zwischenmenschlichen Begegnungen und Gesten abspielen, durch den Schnitt in Bewegung gerät. In der Übertragung des tableauartigen Spiels von der Bühne auf den Film werden im Wechsel der Einstellungsgrößen Posen in Verlaufskurven zerlegt. Die Dramatisierung des filmischen Bildes, die Brewster und Jacobs anhand der Schnittfolge aus *The Social Secretary* beschreiben, erfährt im Laufe der Filmgeschichte speziell im Action-Genre eine signifikante Abstraktion, die nicht mehr von den Posen und Gesichtern der Darsteller_innen ausgeht, sondern von der Explosion als Protagonistin. Sie ist Dreh- und Angelpunkt situationeller Dramaturgien. Paradoxerweise bekleidet sie im Filmischen dieselbe Position wie das Tableau auf der Bühne des Melodramas. Sie betont die Drastik des Geschehens und signalisiert jenen Punkt in der Situation, in dem alles, was zuvor einer Steigerung unterworfen ist, kulminiert und markiert so einen Punkt des No-Return, der weitere Handlungsverläufe noch im Unklaren lässt. Sie besticht – wie das Tableau – durch ihre überbordende Visualität, die die filmischen Mittel strapaziert. Die Explosion im Actionkino agiert so, als hielte der Film vor Begeisterung über die Möglichkeiten seiner Materialität unter massivem Gebrüll gleichzeitig den Atem an. Eine Überbordung, die Handlung, Raum und Zeit aus den Fugen geraten lässt, um Platz zu schaffen für das, was folgt.

Wie die Explosion als bestechende Erscheinung in den Dienst einer aktionsreichen Narration gestellt wird und diese gleichzeitig immer wieder spektakulär unterbricht, um sich auf die Möglichkeiten des Apparates zu besinnen, soll nun anhand eines aktuelleren Films untersucht werden.

⁵⁴⁶ Brewster und Jacobs, *Theatre to Cinema*, S. 34.

8.2.1 *Source Code*: Die Explosion und ihre Variationen

In Duncan Jones' Film *Source Code* (2011) ist die Erzählung um eine Explosion gebaut. Sie ist das Herzstück, zu dem die Erzählstränge hinführen, um sich mit dem Moment der bildgewaltigen Auflösung wieder davon zu entfernen. Dieser Wechsel aus Annäherung bzw. Zuspitzung und Loslösung bestimmt die Dramaturgie des Films. Diegetisch gesehen sorgen mehrere ineinander verschachtelte Realitätsebenen für eine Verkomplizierung der Erzählung von *Source Code*. Es gibt eine Realität, in der eine zweite Explosion ausbricht, weil die erste nicht verhindert wurde; es gibt eine Realität, in der die erste Explosion ausbricht, um die zweite zu verhindern; und es gibt eine Realität, in der überhaupt keine Explosion ausbricht und so dem Happy End – das durch mehrmalige Ausbrüche erst freigesprengt werden muss – nicht im Weg steht. Zwischen diesen Ebenen befindet sich der Protagonist Colter Stevens (Jake Gyllenhaal), ein an lebenserhaltenden Maschinen hängender US-Militärpilot, der in eine Parallelwelt geschickt wird, in der er in Gestalt des Lehrers Sean Fentress (Frédéric de Grandpré⁵⁴⁷) acht Minuten Zeit hat, einen Bombenleger zu stellen und so das Detonieren einer zweiten Bombe zu verhindern. Das Katastrophenszenario entwickelt sich in einem Setting, das an eine der Urszenen des Kinos erinnert – es spielt sich in einem Zug, der in einen Bahnhof einfährt, ab.

Die erste Bombe, deren Zündung das US-Militär in Kauf nimmt, um so über Stevens an den Bombenleger zu gelangen, befindet sich in der Toilette des fahrenden Zuges, der demnächst am Bahnhof Chicago einfahren wird. Stevens wird nun als Zugpassagier Sean Fentress mittels hochtechnisierter Militärmaschinen so oft in den Zug zurückgeschickt, bis er die Situation gelöst, das heißt, den Bomber überwältigt und den Behörden übergeben hat. Solange Stevens scheitert, wacht er nach den diegetischen acht Minuten in einer abgeschotteten Kapsel auf, in der er über Bildschirm von Captain Colleen Goodwin (Vera Farmiga) immer wieder aufs Neue instruiert und in den Zug zurückgeschickt wird. Für den gesamten Film ergeben sich so unterschiedliche Variationen derselben Situation. Jede von ihnen wird eingeleitet mit dem parallelweltlichen Gefahrenszenario, in dem Colter Stevens bei den ersten Versuchen, den Attentäter zu stellen, scheitert und damit in die diegetisch „reale“ Welt (US-Militärquartier /

⁵⁴⁷ Fentress wird in der Diegese von seinen Mitmenschen als Grandpré wahrgenommen, während für uns Zuschauer_innen klar ist, dass Fentress eigentlich Colter Stevens alias Jake Gyllenhaal ist. Dass die Menschen in der Diegese Stevens in anderer Gestalt wahrnehmen als wir, eröffnet sich durch einige Schlüsselszenen: einmal, als Stevens (Gyllenhaal) in den Spiegel schaut und nicht sich, sondern Fentress (Grandpré) erblickt; einmal, als Stevens seinen Ausweis zückt, der der Ausweis von Fentress ist; einmal, als Stevens neben seinem Love Interest vor einer spiegelflächigen Skulptur steht, und darin wiederum das Antlitz Fentress' in Form von Grandpré erblickt.

Kapsel) katapultiert wird, von der aus Stevens in Form des bei dem ersten Bombenattentat im Zug verstorbenen Sean Fentress in jene Zeitschleife und Parallelwelt zurückgeschickt wird, in der die Bombe im Zug bald detonieren wird. Ein Loop des Scheiterns.

Der Explosion als zentralem Motiv fallen in dieser Verzahnung verschiedener Handlungsebenen unterschiedliche Funktionen zu. Eine dieser Funktionen besteht darin, maßgebliche Triebfeder der Handlung zu sein – alles, was passiert, passiert nur, weil die Explosion im Raum steht; es gilt, sie zu verhindern oder sie ausbrechen zu lassen – je nach Variation und nicht zuletzt moralischer Auffassung der Handlungsträger⁵⁴⁸. Die zu variierende Ursprungssituation sieht wie folgt aus: Colter Stevens erwacht im offenen Abteil eines fahrenden Zuges und weiß nicht, wie er dorthin geraten ist. Ihm gegenüber sitzt Christina Warren (Michelle Monaghan), die vertraulich auf ihn einredet und ihn mit „Sean“ anspricht. Ein Mann reißt mit lautem Zischen die Lasche einer Geträndedose ab, eine Frau verschüttet aus einem Becher Kaffee auf Stevens' Schuh, Warren erhält einen Anruf von ihrem Exfreund, der Schaffner kontrolliert die Tickets, Passagiere beschwerten sich über die Zugverspätung. Ein Bündel kleinerer Aufregungen also, die niemanden aus der Bahn werfen, aber doch Nervosität als Grundstimmung anklingen lassen. Der Zug fährt Richtung Chicago, hält vorher noch einmal in Glenbrook Station, dort, wo Stevens kurz an die frische Luft geht. Zurück im Zug flüchtet er in die Toilette, wo er im Spiegel nicht sich, sondern Sean Fentress erblickt; der Ausweis in seiner Brieftasche bestätigt das fremde Spiegelbild als die zugehörige Gestalt zu seiner Identität. Warren stellt Stevens im Zuggang zur Rede, mit lautem Hupen rauscht auf dem Nebengleis ein anderer Zug vorbei. Nachdem Warren das im Film immer wiederkehrende Mantra „Everything's gonna be ok“ ausgesprochen hat, um den aufgelösten Stevens zu beruhigen, explodiert die Bombe. Sie bewerkstelligt dies mit überraschender Heftigkeit, aus unterschiedlichen Perspektiven, einmal im Inneren des Zugs, einmal in Außenansicht, den Zug vom Nebengleis ansteckend, in einer weiteren Außenansicht, in der ein Teil des unter Feuer stehenden Zugs in die Innenstadt von Chicago kippt, um das drastische Ausmaß der Katastrophe im Übergriff von Zug auf Großstadt zu unterstreichen. Man fühlt sich an eine Szene aus Lincoln J. Carters Bühnenmelodrama *The Heart of Chicago* (1897) erinnert, zeitgenössisch wie folgt beschrieben: „A locomotive approaching ‘at terrific speed’ from miles away until its fenders projected over the orchestra pit; the streets of Chicago during the Great Fire [...]“.⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ Stevens möchte die Explosion in jeder Situation verhindern; seine Auftraggeber (die Regierung) sehen den Ausbruch der ersten Explosion als zwingend notwendig, um die zweite Explosion zu verhindern.

⁵⁴⁹ Singer, *Melodrama and Modernity*, S. 154. Die beschriebene Szene firmiert auf einer von Singer erstellten

Im weiteren Verlauf des Films wird die Entwicklung der Geschehnisse und die Aktualisierung des Informationsstandes des Protagonisten Einfluss nehmen auf die Darstellung der Explosion, ihre Ausblühungen gedeihen mit dem Aktionsfortschritt des Problemlösers Colter Stevens. Sie gestaltet sich in Tempo, Perspektivität und Dauer je nach Fortgang der Ereignisse variabel. Nicht zuletzt spiegelt sie als Gefühlsseismograph die Stimmungen, die in den einzelnen Situation erzeugt werden. So fasst die Explosion die ihr zuarbeitenden Ereignisse als gebündelte (Ent)Äußerung und kommentiert damit die jeweils vorangegangene Situation.

Während die Explosion in der Ursprungssituation des Films Warrens “Everything’s gonna be ok“ als überraschende Katastrophe konterkariert, bestätigt sie in Variation eins Stevens’ schlimmste Befürchtungen – “There’s not gonna be a next time“ –, und schon schleudert die Druckwelle den Helden durchs Zugabteil Richtung Publikum. In Variation zwei ist es nicht die Explosion des Zuges selbst, die für ein Aufkreischen der Situation sorgt, sondern es ist Stevens, der – die von ihm nicht verhinderte Explosion hilflos aus der Ferne betrachtend – während eines Gerangels mit einem von ihm zu Unrecht bezichtigten Mitpassagier in Glenbrook Station auf die Schienen fällt. Explosionsartig trifft ein heranrasender Zug mit lautem Knall Stevens’ Körper – Strafe für den auf ganzer Linie versagenden Helden und Reminiszenz an eine prototypische melodramatische Situation des Blood-and-Thunder-Genres⁵⁵⁰. In Variation drei ereilt Stevens und Warren die Explosion in einem intimen Moment. Er fordert von ihr die Versicherung, dass alles gut wird, sie tut ihm den Gefallen, beide im Zugabteil einander zugewandt auf dem Boden hockend, im Hintergrund kriecht die Explosion in Zeitlupe auf die beiden zu, wirbelt Warrens Haar pittoresk in alle Richtungen, sie und Stevens schließen die Augen und lassen sich von der Feuerwelle mit- und hinreißen, so romantisch ist der Moment, der mehr an ein Morgengrauen als an vernichtende Auslöschung erinnert. Variation vier verlagert die Explosion auf eine metaphorische Ebene, die in erster Linie über den Dialog hergestellt wird. Mittlerweile ist die Narration des Filmes soweit fortgeschritten, dass es weniger um die Mission geht, die Stevens in Gestalt von Fentress zu

Liste mit dem Titel “Typical Sensation Scenes“, die im Bühnenmelodrama des ausklingenden 19. und jungen 20. Jahrhundert zu finden waren (seine Quelle für diese Auflistung speist sich aus Zeitungsausschnitten, Werbepostern und zeitgenössischen Aufzeichnungen über diverse Aufführungen); vgl. Singer, *Melodrama and Modernity*, S. 153.

⁵⁵⁰ Eine Bühnenreferenz hierfür wäre beispielsweise *Under the Gaslight* von Augustin Daly aus 1867. Eine frühe filmische Adaption dieser melodramatischen Bühnensituation findet sich in *A Lass of the Lumberlands* (1916, Paul Hurst und J. P. McGowan). In beiden Fällen sind es männliche Protagonisten, die – an die Schienen gefesselt – von den weiblichen Heldinnen im letzten Moment vor dem heranstürmenden Zug aus der lebensbedrohlichen Situation befreit werden; vgl. a.a.O., S. 227-230 u. S. 243-244.

erfüllen hat, als um Stevens' Bedürfnis, herauszufinden, was mit ihm, dem US-Militärpiloten Colter Stevens, passiert ist. Zum Ende der vierten Variation setzt Warren Stevens davon in Kenntnis, dass er im Einsatz in Afghanistan gefallen ist. Die sensationelle Nachricht als Bombe, die Stevens wie üblich in die Kapsel zurückkatapultiert. Mit der schlagartigen Erkenntnis um den Verbleib seiner Existenz verschiebt sich das Verhältnis zur diegetischen Realität. Die in Variation vier nicht als Explosion im Zug vonstatten gehende Bewegung, sondern die Wirkung der Nachricht, die in Stevens' Leben einschlägt wie eine Bombe, verändert die Umweltwahrnehmung des Helden – plötzlich dehnt sich die ihn sonst umhüllende Kapsel in ihrer Größe aus und lässt den Protagonisten noch viel verlorener wirken. Variation fünf dauert in Realzeit nur acht Sekunden und spiegelt den Disput wider, den Stevens mit Dr. Rutledge (Jeffrey Wright), der Befehlshaber über das "Source Code"-Programm ist, führt. Rutledge kürzt Stevens aufgrund von leicht widerständigem Verhalten gegenüber der Mission die Pausen zwischen den Rücksendungen in die Parallelwelt mit Zugbombe. Die kurze Dauer der fünften Variation, in der per Schnelldurchlauf die prägnantesten Markierungen der Situation (Dose aufreißen, Kaffee verschütten, Ticketkontrolle usw. bis hin zur Explosion) vollzogen werden, und aus der ein völlig durch den Fleischwolf der Raum-Zeiten getriebener Stevens keuchend in seiner Kapsel erwacht, vermittelt einerseits den Stress, der am Protagonisten nagt, andererseits wird durch die Kürze auch ein gewisser Überdross an der ständigen Wiederholung der ewig gleichen Situation ablesbar. Nicht so in Variation sechs: wie in der zweiten Variation ist der Schauplatz für diesen Abschnitt Glenbrook Station, diesmal hängt Stevens allerdings nicht am Kragen eines Verdächtigen, sondern liegt vom Bomber niedergeschossen auf dem Parkplatz, ihm gegenüber Warren, die das gleiche Schicksal ereilt hat. Er versichert ihr, "This isn't the end" und soll damit Recht behalten – zum Finale von *Source Code* schickt Goodwin den Soldaten Stevens noch einmal in den Bombenzug und dreht nach acht diegetischen Minuten – sich den Weisungen ihres Vorgesetzten Dr. Rutledge widersetzt – die lebenserhaltenden Maschinen ab. Stevens verbleibt also im Körper von Sean Fentress in der Parallelwelt, die ihren Ausgang mit der Zugfahrt nach Chicago nimmt.

Diesmal macht er alles richtig. Die finale Explosion von *Source Code* ist diejenige, die nicht ausbricht. Stattdessen wird – ganz im Sinne des Tableaus als Coup de théâtre im Bühnenmelodrama des 19. Jahrhunderts – der Blick freigegeben auf ein eingefrorenes Szenario mit glücklich lachenden Menschen und einem sich küssenden Paar (bestehend aus Stevens und Warren). Für einen Moment steht die Zeit still. Tableau und Explosion teilen in

ihrer Konsistenz diesen Moment, indem sie kurzzeitig den Umschlagplatz für ein differentes Raum- und Zeitgefüge bereitstellen. Im Moment des rasenden Stillstands ist alles möglich, dementsprechend wacht Stevens in dieser finalen Variation der Bombensituation nicht wieder in der Kapsel auf, sondern wird in ein langes und glückliches Leben an der Seite von Christina Warren entlassen.

Die Verschiebung von Raum- und Zeitgefügen wird in *Source Code* nicht allein durch die variierte Explosion der Zugbombe hergestellt. Sie findet auch im Graubereich zwischen diegetischer Parallelwelt und der Rückführung in die diegetische reale Welt statt. Zwischen die Explosion und Stevens' Erwachen in der nicht verortbaren Kapsel schieben sich blau-grün gefilterte Zeitrafferbilder, in denen visuelle Splitter auftauchen, die zum Zeitpunkt der Ursprungssituation noch nicht wirklich einordenbar sind. Erst im Laufe des Films wird klar, dass diese Bilder in Anschluss an die Explosion als Scharnier zwischen diegetischer Parallelwelt und diegetisch realer Welt Zukunftsvisionen und Erinnerungen von Stevens vermischen, die jene Zeitebenen, auf denen er unterwegs ist, dem linearen Verlauf entheben. Diese Flashback-Visionen verhalten sich nun variabel zu den Geschehnissen, zur Dramaturgie von *Source Code*. Einerseits verstärken sie den Charakter der Explosion, die die Zeit unter Totaldynamisierung des Raumes auf Null stellt. So wie jede Explosion einen Kommentar zur Situation darstellt, in der sie gezündet wird, fassen die blau gefilterten Flashbacks und Visionen den Charakter der Situation – so sieht Stevens beispielsweise in den anfänglichen Rückführungen Richtung Kapsel noch diffus seiner Zukunft mit Warren entgegen; als Warren ihm eröffnet, dass er im Krieg gefallen ist, tauchen Bilder von Soldatenkollegen auf. Gleichzeitig zu den vorausschauenden und memorierenden Splittern funktionieren die Vorschau-Retrospektiven wie eine Regressionsbewegung, die Stevens durch sich ineinanderschiebende, visualisierte Zeit- und Raumebenen zurück in seine geschlossene Kapsel saugt, von der aus der nächste Ausbruch, die nächste Variation der Bomben-Situation startet. Der schematischen Darstellung eines Blutkreislaufes vergleichbar, wird mit den zeitgerafften Bildern zwischen ausgebrochener Katastrophe und Kapsel die Hitze der Explosion abgelöst von den kühlen Bildern eines nichtlinearen Rückflusses.

Für die melodramatisch-situationelle Dramaturgie von *Source Code* ist die Explosion konstitutiver Baustein, mehr noch: Sie ist Handlungsträgerin, motiviert die Handgriffe des Protagonisten, der sich an ihr abarbeitet. Sie strukturiert den Fortgang der Geschehnisse und interveniert zugunsten einer kurzzeitigen Chaotisierung linearer Verläufe genau so, wie sie in

ihrer Darstellung als viskoses filmisches Ereignis Abläufe abstrahiert, um atmosphärisch tätig zu werden. Damit erinnert sie nicht zuletzt an die Kunst der Manipulation, unter deren Vertrag der Film steht.

Schluss

Georges Bataille, Transgressionsspezialist, stellt in seiner erstmals 1957 erschienenen Abhandlung über die Erotik Überlegungen zur wechselseitigen Bedingung von Leben und Tod an, aus denen er eine holistische Theorie entwirft, die auf dem Prinzip der Verschwendung beruht. Grundsätzlich – so sagt Bataille – muss es Überschreitung und Ausbruch geben, um mit der damit zwingend einhergehenden Beruhigung für ein allumfassendes Gleichgewicht zu sorgen. Damit beschreibt Bataille die Dynamik allen Lebens auf dieser Welt als Explosion. Im Zentrum seines äquilibristisch motivierten Ordnungssystems steht die Überschreitung für den „Zugang zu dem, was jenseits der gewöhnlich beachteten Grenzen liegt, aber sie bewahrt diese Grenzen. Die Überschreitung geht über eine profane Welt, deren Ergänzung sie ist, hinaus, ohne sie zu zerstören.“⁵⁵¹ Bataille verknüpft den Modus der Überschreitung mit gesellschaftlichen Tabus, deren bewusste Nichteinhaltung mittels Transgression – so Bataille – nicht „die Negation des Verbots“⁵⁵² bedeute, sondern dessen Vervollständigung.

Dieses Modell der Transgression, die nur existieren kann, weil sich Gesellschaftskonzepte auf bestimmte formale, ästhetische und moralische Referenzsysteme geeinigt haben, scheint mir in Zusammenhang mit der Explosion in höfischen Feuerwerken, Blumenstillleben und dem Kino evident. Auch, weil Bataille seine Überlegungen zu einem eruptiven Kreislauf an die radikale Dynamik von Leben und Tod knüpft. Möchte man dem Tod als Endpunkt der Vergänglichkeit medial ein Schnippchen schlagen, so geschieht dies logischerweise am besten durch die Konservierung des Transitorischen. Feuerwerke, verwelkende Blüten, geisterhafte Nebelfiguren und Bewegtbilder sind verstärkt vom Verstreichen der Zeit betroffen. Die Explosion hilft dabei, dieser unumstößlichen Tatsache, der auch immer etwas Melancholisches anhaftet, beizukommen, indem sie die Vergänglichkeit zum obersten ästhetischen Prinzip erklärt. Daran formiert sich ihre Wirkmacht. Dabei ist die Explosion in der Entwicklung von den Aufzeichnungen höfischer Feste über die Blumenstillleben und die Laterna Magica-Aufführungen bis hin zum Kino in ihren medienimmanenten Ausformungen gleichermaßen von Konvergenzen und Divergenzen betroffen. So verläuft sich beispielsweise die zentralperspektivische Darstellungsweise der Explosion in den graphischen Fest-

⁵⁵¹ Bataille, Georges: *Die Erotik*. Herausgegeben von Gerd Bergfleth. München 1994, S. 67.

⁵⁵² a.a.O., S. 63.

aufzeichnungen eines Israël Silvestre aus dem 17. Jahrhundert mit den Blumenstillleben der Niederländer_innen in eine für das Auge zwar wohlportionierte, aber auch ausufernde Form, die den Blick entlang der Aufbauschung des Raumes durch die knospenden, wuchernden und vergehenden Protagonistinnen der Gemälde wandern lässt. Eigentlich ist die zentralperspektivische Erfassung der Explosion als Feuerwerk ein absurdes Unterfangen, vergegenwärtigt man sich, dass der Kern der Explosion – Feuerwerkskörper – im Abbrennen des Feuerwerks keine sichtbare Funktion hat. Vielmehr ist die lichtintensive Auffächerung funkelnder Himmelsgestalten Zweck des Erscheinens. In diesem Sinne ist das Feuerwerk in seinem Vorgehen den Filmen von Kenneth Anger viel näher als der euklidischen Geometrie der Kupferstecher des 17. und 18. Jahrhunderts.

Es muss festgehalten werden, dass die apparativen Vorrichtungen, aus denen die Explosionen austreten, im Laufe der westlichen Kulturgeschichte immer kompakter werden. Eine Laterna Magica oder ein Filmprojektor sind kleiner als die Florenzer Girandola, und der Himmel definitiv größer als eine bemalte Fläche oder eine Leinwand im Kino. Und doch schmälert diese Verkleinerung der Explosion durch die sie hervorbringenden Medien ihre Wirkung auf das Publikum kein bisschen, im Gegenteil: die Kompression der Explosion verheißt brachiale Überraschung und beruhigende Enttäuschung – sowohl in Hinblick auf ihre visuellen Qualitäten als auch in Bezug auf ihr dramaturgisches Potential. Erst einmal aus der Maschine entlassen, erweitert sie unter unbändiger Ausreizung technischer und gestalterischer Möglichkeiten ihren Aktionsradius, der das Publikum unweigerlich miteinschließt. Die ästhetische Macht der Explosion zeichnet sich aus durch den bildgewaltigen Wechsel von Ausschweifung und temporärer Wiederherstellung einer räumlichen und zeitlichen Ordnung, die immer schon ein Produkt medialer Zubereitung ist und die Realität als Referenzsystem sowohl herausfordert als auch in den Bereich des Unbedeutenden verschiebt. Mit Theodor W. Adorno gedacht, ist die Explosion der Prototyp des Kunstwerks. In seiner *Ästhetischen Theorie* schreibt er:

Prototypisch für die Kunstwerke ist das Phänomen des Feuerwerks, das um seiner Flüchtigkeit willen und als leere Unterhaltung kaum des theoretischen Blicks gewürdigt wurde; einzig Valéry hat Gedankengänge verfolgt, die zumindest in seine Nähe führen. Es ist apparition [...]: empirisch Erscheinendes, befreit von der Last der Empirie als einer der Dauer, Himmelszeichen und hergestellt in eins, Menetekel, aufblitzende und vergehende Schrift, die doch nicht ihrer Bedeutung nach sich lesen läßt.⁵⁵³

⁵⁵³ Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1973, S. 125-126.

Adornos Aussage, der theoretische Blick hätte sich dem Feuerwerk ob seines ephemeren Charakters weitläufig entzogen, findet sich so ähnlich auch bei Bataille, der über die Überschreitung schreibt, dass sie „wie eine Explosion von einem Druck hervorgerufen wird, der ihr vorangeht. Der Druck weicht nicht etwa der Explosion, sondern er verleiht ihr erst die Gewalt“.⁵⁵⁴ In einer selbstbewussten Einschätzung in Hinblick auf die kulturwissenschaftliche Explosionsforschung fährt Bataille fort: „Diese Wahrheit [über die Explosion] scheint neu, obwohl sie auf uralter Erfahrung beruht. Doch steht sie im Widerspruch zur Welt des Diskurses, aus der die Wissenschaft stammt.“⁵⁵⁵ Bataille nennt Marcel Mauss und Roger Caillois als Ausnahmen, so wie Adorno Paul Valéry als allein auf weiter Flur Stehenden für eine philosophische Auseinandersetzung mit der Explosion adelt. Letzterer schreibt in seinem Artikel „Der Mensch und die Muschel“:

Gäbe es eine Dichtkunst über die Wunder des Verstandes und seine Erschütterungen (ich habe mein Lebtage darüber nachgesonnen), so könnte kein Vorwurf sie mit reizvolleren Verheißungen locken und entzücken als die Schilderung eines Geistes, welcher bis in seine Tiefen vom Anblick irgendeiner jener absonderlichen Naturformen erregt wurde, die man hie und da zwischen den vielen uns umgebenden Dingen von gleichgültiger Zufallsgestalt beobachten kann (oder die vielmehr erzwingen, daß man sie beobachtet).⁵⁵⁶

Die Explosion ist ohne Zweifel ein „Ding“, das Beobachtung erzwingt. Sie ist Gegenstand der Dichtkunst, von der Valéry spricht. In diesem Punkt trifft Valéry mit Epstein und Eisenstein zusammen, die von Bataille und Adorno noch nicht als Explosionsforscher entdeckt wurden. Und doch haben sie soviel gemeinsam mit der philosophischen Herangehensweise an die Explosion, die sich bei den Regisseuren in der Praxis und auch filmwissenschaftlich niederschlägt und Assoziation und (Selbst)Reflexivität aus dem Rohstoff – seien es die filmischen Mittel, seien es die Zuschauer_innen – heraussprengt und an die Oberfläche holt. Die Explosion ist Vermittlerin zwischen Material(ität) und Medium, zwischen Medium und Wahrnehmung. Im Erkennen und im Sicheinlassen auf ihre transgressiven Potentiale ist sie Verbündete, deren Betätigungsfeld neben einer offiziellen Bedeutungsebene stets die Subversion, den Witz und das Abseitige beinhaltet. Dies trifft im Kino vor allem auf die feministischen und queeren Ausbrüche zu, wie sie in den frühen Küchenexplosionminiaturen und in den überbordenden Filmen von Kenneth Anger gepflegt werden.

⁵⁵⁴ Bataille, *Die Erotik*, S. 65.

⁵⁵⁵ ebd.

⁵⁵⁶ Valéry, Paul: „Der Mensch und die Muschel“ In: *Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 1. Jahrgang 1947/2, S. 199.

Aus diesem abtrünnigen (man könnte auch sagen: teuflischen) Verhalten den Dingen gegenüber speist sich das rezeptionelle Vergnügen, das die Explosion in ihrer überschwänglichen Art anbietet, denn – so Bataille – „[...] der Überschwang [ist] nicht im geringsten Vernichtung: er ist die Überwindung des Niedergeschmettertseins, ist Überschreitung.“⁵⁵⁷

⁵⁵⁷ Bataille, *Die Erotik*, S. 69.

Bibliographie

Adorno, Theodor W: *Ästhetische Theorie*. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1973.

Akerman, Chantal: „Neben seinen Schnürsenkeln in einem leeren Kühlschrank laufen“ In: Astrid Ofner/Claudia Siefen/Stefan Flach (Hrsg.): *Chantal Akerman. Eine Retrospektive der Viennale und des Österreichischen Filmmuseums, 6. Oktober bis 3. November 2011*. Wien 2011, S. 71-81.

Anger, Kenneth: „Modesty and the Art of Film“ (1951) In: Pilling, Jayne und Michael O’Pray (Ed.): *Into the Pleasure Dome. The Films of Kenneth Anger*. London 1989, S. 18-21.

Anger, Kenneth: „Time must have a Stop“ In: Burger-Utzer, Brigitta und Wilbirg Donnenberg (Red.): *Kenneth Anger ICONS*. Wien 1995, ohne Seitenangabe.

Antonioni, Michelangelo: „Der Grosse Knall, in dem der Raum explodiert“ In: Schüler, Rolf (Red.): *Antonioni. Die Kunst der Veränderung*. Berlin 1993, S. 13-16.

Aristoteles: *Die Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1984.

Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. Frankfurt am Main 2002.

Arroyo, José (Ed.): *Action/Spectacle Cinema. A Sight and Sound Reader*. London 2000.

Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. Frankfurt am Main 1992.

Bachmann, Fritz: *Kinematographische Studien an Impatiens, Vicia, Tulipa, Mimosa und Desmodium (1898 – 1900) (= Begleitheft der Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, Archivfilm B 450/1940), eingegangen am 22. 1. 1940. (= Begleitheft zu einer DVD der „IWF Wissen und Medien GmbH“ mit Filmen von Wilhelm Pfeffer)*

Barber, Theodore X.: „Phantasmagorical Wonders: The Magic Lantern Ghost Show in Nineteenth-Century America“ In: *Film History*, Vol. 3 (1989), S. 73-86.

Bataille, Georges: *Die Erotik*. Herausgegeben von Gerd Bergfleth. München 1994.

Nike Bätzner/Werner Nekes/Eva Schmidt (Hrsg.): *Blickmaschinen*. Köln 2008.

Bätzner, Nike: „Blickmaschinen und Blickzerstäuber“ In: dies./Werner Nekes/Eva Schmidt (Hrsg.): *Blickmaschinen*. Köln 2008, S. 19-29.

Baudry, Jean-Louis: „Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat“ In: Riesinger, Robert F. (Hrsg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster 2003, S. 27-39.

Bazin, André: „Leben und Tod der Doppelbelichtung“ In: *Warum Bazin (= montage a/v*.

Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, 18/1/2009). Marburg 2009, S. 163-167.

Bazin, André: „Malerei und Film“ In: ders.: *Was ist Film?* Herausgegeben von Robert Fischer. Berlin 2009, S. 224-230.

Bazin, André: „Ontologie des photographischen Bildes“ In: ders.: *Was ist Film?* Herausgegeben von Robert Fischer. Berlin 2009, S. 33-42.

Bazin, André: *Was ist Film?* Herausgegeben von Robert Fischer. Berlin 2009.

Becker, Andreas: *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung*. Bielefeld 2004.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 1963.

Benjamin, Walter: „Der destruktive Charakter“ In: ders.: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen* (= *Gesammelte Schriften* Band IV/1). Herausgegeben von Tillman Rexroth. Frankfurt am Main 1991, S. 396-398.

Benjamin, Walter: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ In: ders.: *Gesammelte Werke*, Band I/1. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991, S. 203-430.

Benjamin, Walter: „Was ist das epische Theater? 2“ In: ders.: *Gesammelte Schriften* II/2. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1977, S. 519-539.

Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Aus dem Französischen von Roswitha Plancherel-Walter. Nachwort von Karsten Witte. Darmstadt 1988.

Bergson, Henri: *Das Lachen*. Übersetzt von Julius Frankenberger und Walter Fränzel. Jena 1914. <https://gutenberg.spiegel.de/buch/das-lachen-7892/3>, Zugriff am 17. Jänner 2017.

Bergstrom, Janet: „The Innovators 1970-1980: Keeping a Distance“ In: *Sight & Sound*, November 1999, S. 26-28.

Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main 1985.

Bloch, Ernst: „Zeitraffer, Zeitlupe und der Raum“ In: ders.: *Verfremdungen II: Geographica*. Frankfurt am Main 1964, S. 200-205.

Bohn, Anna und Enno Patalas: „Filmrestaurierung: BRONENOSEC POTEMKIN/PANZERKREUZER POTEMKIN“
<https://www.deutsche-kinemathek.de/archive/filmarchiv/filmrestaurierungen/panzerkreuzer-potemkin>, Zugriff am 28. März 2017.

Boon, Tim: "An Introduction to *Secrets of Nature*" In: *Secrets of Nature: Pioneering Natural History Films* (= Begleitheft zur gleichnamigen DVD, herausgegeben vom British Film Institute). London 2010, S. 1-4.

Bordwell, David: *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge/London 1993.

Bräunlein, Peter J.: „Das Schiff als ‚Hölle‘ im Schembartlauf des Jahres 1506. Eine Deutung im zeitgeschichtlichen Kontext Nürnbergs“ In: Brückner, Wolfgang und Nikolaus Grass (Hrsg.): *Jahrbuch für Volkskunde*. Neue Folge 17. Würzburg u. a. 1994, S. 197–208.

Brenez, Nicole und Ralph Eue (Hrsg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien 2008.

Brewster, Ben und Lea Jacobs: *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Featurefilm*. New York 1997.

Bryson, Norman: *Stilleben. Das Übersehene in der Malerei*. München 2003.

Burch, Noël: *Life to those Shadows*. Translated and edited by Ben Brewster. London 1990.

Burger-Utzer, Brigitta und Wilbirg Donnenberg (Red.): *Kenneth Anger ICONS*. Wien 1995.

Cargnelli, Christian und Michael Palm (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien 1994.

Comolli, Jean-Louis: „Maschinen des Sichtbaren“ In: Riesinger, Robert F. (Hrsg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster 2003, S. 63-81.

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt am Main 1997.

Diederichs, Helmut H.: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main 2004.

Dulac, Germaine: „Das Wesen des Films: Die visuelle Idee“ In: Diederichs, Helmut H.: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt am Main 2004, S. 234-241.

Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006.

Durgnat, Raymond: "Private Worlds" In: Pilling, Jayne und Michael O'Pray (Ed.): *Into the Pleasure Dome. The Films of Kenneth Anger*. London 1989, S. 28-36.

Durkheim, Émile: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Frankfurt am Main 2007.

Dyer, Richard: *Now you see it. Studies in Lesbian and Gay Film*. London/New York 2003.

Easen, Sarah: "Mary Field" <http://www.screenonline.org.uk/people/id/581940/>, Zugriff am 11. April 2011.

Ebert-Schifferer, Sybille: *Die Geschichte des Stillebens*. München 1998.

Eisenstein, Sergej: „12 Apostel“ In: ders. *Gesammelte Aufsätze I*. Zürich ohne Jahresangabe, S. 353-375.

Eisenstein, Sergej: „Das dynamische Quadrat“ In: ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Übersetzt und herausgegeben von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth. Leipzig 1988, S. 157-176.

Eisenstein, Sergej: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Übersetzt und herausgegeben von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth. Leipzig 1988.

Eisenstein, Sergej: „Der Farbfilm“ In: ders.: *Gesammelte Aufsätze I*. Zürich o. J., S. 292-305.

Eisenstein, Sergej: „Die 'Berliner' Filmnovelle“ In: Schlegel, Hans-Joachim (Hrsg.): *Sergej M. Eisenstein. Schriften 4. 'Das Alte und das Neue' ('Die Generallinie'). Mit den Notaten eines Vertonungsplanes und einem Briefwechsel mit Wilhelm Reich im Anhang*. München/Wien 1984, S. 35-53.

Eisenstein, Sergej: „Dramaturgie der Filmform“ In: ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Herausgegeben von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main 2006, S. 88-111.

Eisenstein, Sergej: *Gesammelte Aufsätze I*. Zürich ohne Jahresangabe.

Eisenstein, Sergej: „Jenseits der Einstellung“ In: ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Übersetzt und herausgegeben von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth. Leipzig 1988, S. 72-89.

Eisenstein, Sergej: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Herausgegeben von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt am Main 2006.

Eisenstein, Sergej: „Konstanza. Wohin der 'Panzerkreuzer Potjomkin' steuert“ In: ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Übersetzt und herausgegeben von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth. Leipzig 1988, S. 46-55.

Eisenstein, Sergej: „Montage der Attraktionen“ In: ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Übersetzt und herausgegeben von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth. Leipzig 1988, S. 10-16.

Eisenstein, Sergej: „Montage der Filmattraktionen“ In: ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Übersetzt und herausgegeben von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth. Leipzig 1988, S. 17-45.

Eisenstein, Sergej: „Nicht bunt, sondern farbig“ In: ders.: *Gesammelte Aufsätze I*. Zürich o. J., S. 285-291.

Eisenstein, Sergej: *Nonindifferent Nature. Film and the Structure of Things*. Translated by Herbert Marshall. Cambridge 1987.

Eisenstein, Sergej: „Separator und Gralskelch“ In: Schlegel, Hans-Joachim (Hrsg.): *Sergej M. Eisenstein. Schriften 4. 'Das Alte und das Neue' ('Die Generallinie'). Mit den Notaten eines Vertonungsplanes und einem Briefwechsel mit Wilhelm Reich im Anhang.* München/Wien 1984, S. 194-218.

Eisenstein, Sergej: „Tagebücher“ In: Akademie der Künste (Hrsg.): *Eisenstein und Deutschland. Texte – Dokumente – Briefe.* Konzeption und Zusammenstellung von Oksana Bulgakowa. Berlin 1998, S. 39-54.

Eisenstein, Serge: „Über den Bau der Dinge“ In: ders.: *Gesammelte Aufsätze I.* Zürich ohne Jahresangabe, S. 277-324.

Elsaesser, Thomas und Adam Barker (Ed.): *Early Cinema. Space – Frame – Narrative.* London 1990.

Elsaesser, Thomas und Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung.* Hamburg 2007.

Elsaesser, Thomas: „Tales of Sound and Fury. Observations on the Family Melodrama“ In: Gledhill, Christine (Ed.): *Home is Where the Heart Is. Studies on Melodrama and the Woman's Film.* London 1990, S. 42-69.

Epstein, Jean: „Bonjour Cinéma“ In: Brenez, Nicole und Ralph Eue (Hrsg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino.* Wien 2008, S. 28-36.

Epstein, Jean: „Das Kino und die moderne Literatur“ In: Brenez, Nicole und Ralph Eue (Hrsg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino.* Wien 2008, S. 22-26.

Epstein, Jean: „Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet“ In: Brenez, Nicole und Ralph Eue (Hrsg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino.* Wien 2008, S. 43-54.

Epstein, Jean: „Die Rückkehr zur pythagoreischen und platonischen Poesie“ In: Brenez, Nicole und Ralph Eue (Hrsg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino.* Wien 2008, S. 87-88.

Epstein, Jean: „Erste Kinoerlebnisse“ In: Brenez, Nicole und Ralph Eue (Hrsg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino.* Wien 2008, S. 9-10.

Epstein, Jean: „Fazit zum Ende des Stummfilms“ In: Brenez, Nicole und Ralph Eue (Hrsg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino.* Wien 2008, S. 63-74.

Epstein, Jean: „Krieg dem Absoluten“ In: Brenez, Nicole und Ralph Eue (Hrsg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino.* Wien 2008, S. 94-96.

Epstein, Jean: „Photogénie des Unwägbaren“ In: Brenez, Nicole und Ralph Eue (Hrsg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino.* Wien 2008, S. 75-79.

Ertz, Klaus: „Blumenstillleben“ In: Christa Nitze-Ertz/Ute Kleinmann/Stephan Brakensiek: *Das flämische Stillleben 1550 – 1680.* Lingen 2002, S. 279-285.

Fell, John L. (Ed.): *Film before Griffith*. Berkeley/Los Angeles/London 1983.

Georges Felten/Corina Golgotiu/Guillaume Plas (Hrsg.): *Die Explosion vor Augen. L'explosion en point de mire*. Würzburg 2013.

Fevral'skij, A.: „Beschreibung der Aufführung 'Eine Dummheit macht auch der Gescheiteste'“ In: Gorsen, Peter und Eberhard Knödler-Bunte: *Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917 – 1925. Dokumentation*. Stuttgart/Bad Cannstatt 1975, S. 103-111.

Mary Field/J. V. Durden/F. Percy Smith: *See how they grow. Botany through the Cinema*. Harmondsworth 1952.

Fischer, Lucy: “The Lady Vanishes: Women, Magic, and the Movies“ In: Fell, John L. (Ed.): *Film before Griffith*. Berkeley/Los Angeles/London 1983, S. 339-354.

Margit Frölich/Klaus Gronenborn/Karsten Visarius (Hrsg.): *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram*. Marburg 2008.

Gaudreault, André: “Theatricality, Narrativity, and Trickality. Reevaluating the Cinema of Georges Méliès“ In: *Journal of Popular Film & Television*, Fall 1987, S. 110-119.

Gledhill, Christine (Ed.): *Home is Where the Heart Is. Studies on Melodrama and the Woman's Film*. London 1990.

Goodwin, James: *Eisenstein, Cinema, and History*. Urbana/Chicago 1993.

Gorsen, Peter und Eberhard Knödler-Bunte: *Proletkult 2. Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917 – 1925. Dokumentation*. Stuttgart/Bad Cannstatt 1975.

Grimm, Claus: *Stilleben. Die niederländischen und deutschen Meister. Die italienischen, spanischen und französischen Meister*. Stuttgart 2001.

Gross, Larry: “Big And Loud“ In: Arroyo, José: *Action/Spectacle Cinema. A Sight and Sound Reader*. London 2000, S. 3-9.

Gunning, Tom: “An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film“ In: Fell, John L. (Ed.): *Film before Griffith*. Berkeley/Los Angeles/London 1983, S. 355-366.

Gunning, Tom: “Attractions: How They Came into the World“ In: Strauven, Wanda (Ed.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam 2006, S. 31-39.

Gunning, Tom: “The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“ In: Strauven, Wanda (Ed.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam 2006, S. 381-388.

Haider-Pregler, Hilde: „Das Rossballett im Inneren Burghof zu Wien (Jänner 1667)“ In: *Maske & Kothurn*. Band 15/4. Wien 1969, S. 291-324.

Hammerton, Jenny: "The Birth of a Flower (1910)"

<http://www.screenonline.org.uk/film/id/594372/>, Zugriff am 25. März 2011.

Hansen, Miriam: *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge/London 1991.

Haug, Kate: "An Interview with Kenneth Anger" In: *Wide Angle*, Vol. 18/4, October 1996, S. 74-92.

Heath, Stephen: "Film and System: Terms of Analysis Part 1" In: *Screen*, Vol. 16/1, Spring 1975, S. 7-77.

Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Band 1. Frankfurt am Main 1986.

Hennefeld, Maggie: "Destructive Metamorphosis: The Comedy of Female Catastrophe and Feminist Film Historiography" In: *Discourse – Journal for Theoretical Studies in Media & Culture*, Spring 2014, Vol. 36/2, S. 176-206.

Heimann, Moritz: „Der Kinematographen-Unfug“ In: Kaes, Anton (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 – 1929*. Tübingen 1978, S. 77-81.

Higgins, Scott: "Suspenseful Situations: Melodramatic Narrative and the Contemporary Actionfilm" In: *Cinema Journal* 47, No. 2. Winter 2008, S. 74-96.

Hooper, William: *Rational Recreations in which the Principles of Numbers and Natural Philosophy are clearly and copiously elucidated by a Series of easy, entertaining, interesting Experiments*, Vol. 4. London 1782.

Huizinga, Johan: *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert. Eine Skizze*. München 2007.

Janes, Dominic: "A Queer Taste for Macaroni"

<https://publicdomainreview.org/2017/02/22/a-queer-taste-for-macaroni/>, Zugriff am 2. Mai 2017.

Kaes, Anton (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 – 1929*. Tübingen 1978.

Keller, Dominik: „Unter dem Zeichen der Sonne. Die Feste des französischen Absolutismus“ In: Kohler, Georg (Hrsg.): *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*, S. 57-100.

Frank Kessler/Sabine Lenk/Martin Loiperdinger (Hrsg.): *Georges Méliès – Magier der Filmkunst* (= KINtop 2). Frankfurt am Main 1993.

Naum Kleiman und Antonio Somaini (Ed.): *Sergej M. Eisenstein. Notes for a General History of Cinema*. Amsterdam 2016.

Kohler, Georg: „Die Rituale des fürstlichen Potestas“ In: ders. (Hrsg.): *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*. Zürich/München 1988,

S. 101-134.

Kohler, Georg (Hrsg.): *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*. Zürich/München 1988.

Kromm, Jane und Susan Benforado Bakewell (Ed.): *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*. Oxford/New York 2010.

Langemeyer, Gerhard: „Das Stilleben als Attribut“ In: ders. und Hans-Albert Peters (Hrsg.): *Stilleben in Europa*. Münster 1979, S. 220-241.

Langemeyer, Gerhard und Hans-Albert Peters (Hrsg.): *Stilleben in Europa*. Münster 1979.

Lant, Antonia (Ed.): *Red Velvet Seat. Women's Writings on the First Fifty Years of Cinema*. London/New York 2006.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: „‘Drôle de Pensée’ in der Übersetzung von Horst Bredekamp“ In: Bredekamp, Horst: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und der Kunst*. Berlin 2004, S. 237-246.

Letschnig, Melanie: „Die Explosion auf der Leinwand – das Blumenstilleben als vertikale Vorform des Kinos“ In: Georges Felten/Corina Golgotiu/Guillaume Plas (Hrsg.): *Die Explosion vor Augen. L'explosion en point de mire*. Würzburg 2013, S. 161-171.

Letschnig, Melanie: „Explosion“ In: Marius Böttcher/Dennis Göttel/Friederike Horstmann/Jan Philip Müller/Volker Pantenburg/Linda Waack/Regina Wuzella (Hrsg.): *Wörterbuch kinematographischer Objekte*. Berlin 2014, S. 35-36.

Long, Pamela O.: „Power, Patronage, and the Authorship of Ars. From Mechanical Know-how to Mechanical Knowledge in the Last Scribal Age“ In: *Isis*, Vol. 80/1 (March 1997), S. 1-41.

Lotz, Arthur: *Das Feuerwerk. Seine Geschichte und Bibliographie*. Leipzig 1940.

MacDonald, Scott: *A Critical Cinema 5: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley 2006.

MacDonald, Scott: *The Garden in the Machine. A Field Guide to Independent Films About Place*. Berkeley/London 2001.

Macho, Thomas: „Deus ex machina. Bemerkungen zur Technikgeschichte der Religion“ In: Hans Jürgen Balmes/Jörg Bong/Helmut Mayer (Hrsg.): *Neue Rundschau*, 115. Jahrgang/Heft 1. Frankfurt am Main 2004, S. 25-39.

Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg 1988.

Malthête, Jacques: „Un feu d'artifice improvisé? Les effets pyrotechniques chez Méliès“ In: Thierry Lefebvre/Laurent Le Forestier/Philippe-Alain Michaud (Éd.): *Pyrotechnies. Une histoire du cinéma incendiaire* (= 1895 – Revue de l'Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 39/2003)

<https://1895.revues.org/3082>, Zugriff am 13. April 2017.

Mandeville, Bernard: *Die Bienenfabel oder Private Laster, öffentliche Vorteile*. Frankfurt am Main 1980.

Laurent Mannoni/Donata Pesenti Campagnoni/David Robinson (Ed.): *Light and Movement. Incunabula of the Motion Picture 1420 – 1896*. Gemona 1995.

Mannoni, Laurent: "The phantasmagoria" In: *Film History*, Vol. 8/No. 4 (1996), S. 390-415.

McKernan, Luke: „Charles Urban“ <http://lukemckernan.com/2013/07/21/charles-urban/>, Zugriff am 10. Mai 2017.

Méliès, Georges: „Die Filmaufnahme“ In: Frank Kessler/Sabine Lenk/Martin Loiperdinger (Hrsg.): *Georges Méliès – Magier der Filmkunst* (= KINTop 2). Frankfurt am Main 1993, S. 13-30.

Méliès, Georges: "The Importance of the Script" In: Solomon, Matthew: *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination. Georges Méliès's Trip to the Moon*. Albany 2011, S. 241-243.

Montagu, Ivor: *Film World*. Harmondsworth 1967.

Morin, Edgar: *Der Mensch und das Kino*. Stuttgart 1958.

Müller, Dorit: *Gefährliche Fahrten. Das Automobil in Literatur und Film um 1900*. Würzburg 2004.

Mulvey, Laura: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London 2007.

Mulvey, Laura: "Notes on Sirk and Melodrama" In: Gledhill, Christine (Ed.): *Home is Where the Heart Is. Studies on Melodrama and the Woman's Film*. London 1990, S. 75-79.

Mulvey, Laura: "Uncertainty: Natural Magic and the Art of Deception" In: dies.: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London 2007, S. 33-53.

Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" In: Rosen, Philipp (Ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 198-209.

Musser, Charles: "1896 – 1897: Movies and the Beginnings of Cinema" In: Gaudreault, André (Ed.): *American Cinema, 1890 – 1909. Themes and Variations*. New Brunswick/New Jersey/London 2009, S. 45-65.

Musser, Charles: "A Cinema of Contemplation, A Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s" In: Strauven, Wanda (Ed.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam 2006, S. 159-180.

Musser, Charles: *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York u. a. 1990.

Nesbet, Anne: *Savage Junctures. Sergei Eisenstein and the Shape of Thinking*. London/New

York 2003.

Christa Nitze-Ertz/Ute Kleinmann/Stephan Brakensiek: *Das flämische Stilleben 1550 – 1680*. Lingen 2002.

North, Michael: *Geschichte der Niederlande*. München 2008.

Nowell-Smith, Geoffrey: "Minnelli and Melodrama" In: Gledhill, Christine (Ed.): *Home is where the heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London 1987, S. 70-74.

Paech, Joachim: „Paradoxien der Auflösung und Intermedialität“ In: Martin Warnke/Wolfgang Coy/Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Basel 1997, S. 331-367.

Paquet, Alfons: „Vom Werte und Unwerte des Kinos [Eine Umfrage der Frankfurter Zeitung]“ In: Kaes, Anton (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 – 1929*. Tübingen 1978, S. 62-66.

Pieper, Paul: „Das Blumenbukett“ In: Langemeyer, Gerhard und Hans-Albert Peters (Hrsg.): *Stilleben in Europa*. Münster 1979, S. 314-349.

Pilling, Jayne und Michael O'Pray (Ed.): *Into the Pleasure Dome. The Films of Kenneth Anger*. London 1989.

Pleynet, Marcelin und Jean Thibaudeau: „Ökonomisches, Ideologisches, Formales ...“ In: Riesinger, Robert F. (Hrsg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster 2003, S. 11-25.

Polti, Georges: *The Thirty-Six Dramatic Situations*. Translated by Lucile Ray. Franklin 1924.

Quaeitzsch, Christian: „Ephemere Kunst am Hof des Sonnenkönigs. changement und mouvement als Repräsentationsmittel von Herrschaft“ In: Horsch, Nadja (Hrsg.): *Ephemere Architektur* (= *archimaera. architektur.kultur.kontext.online* #3, Mai 2010, S. 41-54.
https://www.archimaera.de/2009/ephemere_architektur/quaeitzsch_ludwig_xiv/quaeitzsch_ludwig%20xiv.pdf, Zugriff am 16. Mai 2017.

Rayns, Tony: "Elusive Lucifer" In: Pilling, Jayne und Michael O'Pray (Ed.): *Into the Pleasure Dome. The Films of Kenneth Anger*. London 1989, S. 37-40.

Rayns, Tony: "Lucifer: a Kenneth Anger Kompendium" In: Pilling, Jayne und Michael O'Pray (Ed.): *Into the Pleasure Dome. The Films of Kenneth Anger*. London 1989, S. 5-17.

Riesinger, Robert F. (Hrsg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster 2003.

Robnik, Drehli: "Im Streit mit Jacques Rancière: Politiktheoretische Spiel- und Arbeitseinsätze – und Abbrüche – in der Filmästhetik (von Eisenstein bis 'Superbad')" In: Annette Brauerhoch/Norbert Eke/Renate Wieser/Anke Zechner (Hrsg.): *Entautomatisierung*. Paderborn 2014, S. 201-228.

- Roller, Hans-Ulrich: *Der Nürnberger Schembartlauf. Studien zum Fest- und Maskenwesen des späten Mittelalters* (= *Volksleben*, 11. Band). Tübingen 1965.
- Rosen, Philip (Ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986.
- Rossell, Deac: "The Magic Lantern"
https://goldsmiths.academia.edu/DeacRossell/Papers/308896/The_Magic_Lantern, Zugriff am 18. Juli 2012.
- Salatino, Kevin: *Incendiary Art: The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*. Los Angeles 1997.
- Salt, Barry: "Film Form 1900-1906" In: Thomas Elsaesser und Adam Barker (Hrsg.): *Early Cinema. Space – Frame – Narrative*. London 1990, S. 31-44.
- Sasse, Sylvia: „Pathos und Antipathos. Pathosformeln bei Sergej Ėjzenstein und Aby Warburg“ In: Zumbusch, Cornelia (Hrsg.): *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*. Berlin 2010, S. 171-190.
- Schlegel, Hans-Joachim (Hrsg.): *Sergej M. Eisenstein. Schriften 4. 'Das Alte und das Neue' ('Die Generallinie'). Mit den Notaten eines Vertonungsplanes und einem Briefwechsel mit Wilhelm Reich im Anhang*. München/Wien 1984.
- Schmidt, Gunnar: *Weiche Displays. Projektionen auf Rauch, Wolken und Nebel*. Berlin 2011.
- Schneider, Norbert: *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*. Hong Kong/Köln u. a. 2009.
- Seel, Martin: *Die Künste des Kinos*. Frankfurt am Main 2013.
- Seeßlen, Georg: *Kino der Gefühle. Geschichte und Mythologie des Film-Melodrams*. Reinbek bei Hamburg 1980.
- Serner, Walter: „Kino und Schaulust“ In: Kaes, Anton (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 – 1929*. Tübingen 1978, S. 53-58.
- Settis, Salvatore: "Foreword" zu Salatino, Kevin: *Incendiary Art: The Representation of Fireworks in Early Modern Europe*. Los Angeles 1997, S. vii-viii.
- Simmel, Georg: „Die Großstädte und das Geistesleben“ In: Susanne Hauser/Christa Kamleithner/Roland Meyer (Hrsg.): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften Band 1: Zur Ästhetik des sozialen Raumes*. Bielefeld 2011, S. 147-157.
- Singer, Ben: *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York 2001.
- Sitney, P. Adams: *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*. Oxford/New York 2002.
- Solomon, Matthew: *Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination. Georges Méliès's Trip*

to the Moon. Albany 2011.

Solomon, Matthew: "Up-to-Date Magic: Theatrical Conjuring and the Trick Film" In: *Theatre Journal*, Volume 58/4, December 2006, S. 595-615.

Sommer-Mathis, Andrea: „Residenz und öffentlicher Raum. Höfisches Fest in Wien im Wandel vom 16. und 17. Jahrhundert“ In: Karner, Herbert (Hrsg.): *Die Wiener Hofburg 1521 – 1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*. Wien 2014, S. 494-508.

Stafford, Barbara Maria und Frances Terpak: *Devices of Wonder. From the World in a Box to Images on Screen*. Los Angeles 2001.

Steierer, Benedikt: „Explosion und Implosion des Films. Ein rezeptionsästhetisches Modell und seine medientheoretischen Implikationen“ In: Georges Felten/Corina Golgotiu/Guillaume Plas (Hrsg.): *Die Explosion vor Augen. L'explosion en point de mire*. Würzburg 2013, S. 141-159.

Strauven, Wanda (Ed.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam 2006.

Streible, Dan: *Fight Pictures. A History of Boxing and Early Cinema*. Berkeley/Los Angeles/London 2008.

Sumberg, Samuel Leslie: *The Nuremberg Schembart Carnival*. New York 1941.

The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle, Vol. 19/April 1749.

Thompson, Kristin: "The Concept of Cinematic Excess" In: Rosen, Philip (Ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 130-142.

Usai Cherci, Paolo: "On the concept of 'Influence' in Early Cinema" In: Cosandey, Roland und François Albera (Hrsg.): *Cinéma sans frontières 1896 – 1918. Images Across Borders*. Québec 1995, S. 275-286.

Valéry, Paul: „Der Mensch und die Muschel“ In: *Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 1. Jahrgang 1947/2, S. 199-218.

Vermeir, Koen: "The magic of the lantern (1660 – 1700): on analogical demonstration and the visualization of the invisible" In: *The British Journal for the History of Science*, Vol. 38/2 (June 2005), S. 127-159.

Villon-Lechner, Alice: „Sprühende Tauben und flammende Bauten. Das römische Feuerwerk als Friedensfest und Glaubenspropagandatheater“ In: Kohler, Georg (Hrsg.): *Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte*. Zürich/München 1988, S. 17-56.

Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie – Psychoanalyse – Phänomenotechnik*. Frankfurt am Main 2002.

Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt am Main 2004.

Watanabe-O’Kelly, Helen: “Fireworks Displays, Fireworks Dramas and Illuminations – Precursors of Cinema?” In: *German Life and Letters* 48/3, July 1995, S. 338-352.

Werrett, Simon: *Fireworks. Pyrotechnic Arts & Sciences in European History*. Chicago/London 2010.

Weston, Helen: “The Politics of Visibility in Revolutionary France: Projecting on the Streets“ In: Kromm, Jane und Susan Benforado Bakewell (Ed.): *A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century*. Oxford/New York 2010, S. 18-29.

Widenor Maggs, Barbara: “Firework Art and Literature: Eighteenth-Century Pyrotechnical Tradition in Russia and Western Europe“ In: *The Slavonic and East European Review*, Vol. 54/1, January 1976, S. 24-40.

Williams, Linda: *Playing the Race Card. Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton 2001.

Wortmann, Volker: „Bild und Raum: Versuch einer epistemologischen Begründung medialer Raumkonstruktionen“ In: David Roesner/ Geesche Wartemann/Volker Wortmann (Hrsg.): *Szenische Orte – Mediale Räume*. Hildesheim/Zürich/New York 2005, S. 167-183.

Zusätzliche Internetquellen:

Der Liebe Lust und Leid in The German Early Cinema Database
http://www.earlycinema.unikoeln.de/films/index/page:1366/Filter.Probability:4/sort:Film.refyear/direction:asc/updateId:frame1/keep_frame2:1, Zugriff am 10. April 2017.

Filmlexikon der Universität Kiel
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/>, Zugriff am 23. Mai 2017.

Geschichte der Royal Society
<https://royalsociety.org/about-us/history/>, Zugriff am 30. März 2012.

Professor_innenkatalog der Universität Leipzig,
www.uni-leipzig.de/unigeschichte/professorenkatalog/leipzig/Bachmann_390, Zugriff am 13. März 2011.

Programm des Forschungsateliers “Die Explosion vor Augen/L'explosion en point de mire“ der Französisch-Deutschen Forschungsgemeinschaft GIRAF-IFFD
http://www.ages-info.org/spip/IMG/pdf/Explosion_-_atelier_GIRAF_2011_-_programme.pdf, Zugriff am 18. Mai 2017.

Webseite der Villa d’Este, Tivoli
<http://www.villadestetivoli.info/storiae.htm>, Zugriff am 4. April 2017.

Abstract in deutscher Sprache

Thema dieser Doktorarbeit ist die Untersuchung der Explosion in höfischer Festkultur, Blumenstillleben und Kino. Ursprünglich als religiös motivierter, funkensprühender Deus ex Machina in der europäischen Festkultur installiert, wird die Explosion mit der (Neu)Zeit in säkularisierte Unterhaltungskontexte überführt, deren bildgewaltige Dynamik sich sowohl in Live-Ereignissen als auch in der bildenden Kunst und im Kino niederschlägt. In ihrer Medialität strukturiert die Explosion als Protagonistin einer Ästhetik der Verschwendung Blickregimes und bezeugt so auch immer Manifestationen von (politischer) Macht. In diesem Zusammenhang fungiert die Explosion nicht ausschließlich als Motiv und bildliche Metapher, sondern auch als Methode und Bewegung, die Zeitlichkeit, Räumlichkeit und Narrative maßgeblich strukturiert. Dabei wohnt der Explosion stets ein subversives Moment inne, dessen raum- und zeitersetzendes Potential etablierte Ordnungen angreift, um Materialität und Form künstlerischer Artefakte auf den Prüfstand zu stellen.

Die Untersuchung der Funktionen der Explosion führt von den Feuerwerken höfischer Feste und deren graphischen Aufzeichnungen über das niederländische Blumenstillleben des 17. Jahrhunderts und Laterna Magica-Aufführungen des 19. Jahrhunderts hin zum Kino, in dem die Explosion von Anbeginn eine tragende Rolle spielt, die sie nicht nur als Protagonistin vorsieht, sondern auch als Methode, mit der das Kino und seine ästhetischen Möglichkeiten permanent provoziert werden, um über sich hinauszuwachsen.

Folgende Themenkomplexe und Fragestellungen sind in diesem Zusammenhang zentral:

1. Strukturierung durch Zergliederung: Wie wird das raumzerrüttende Potential der Explosion dramaturgisch und kompositorisch in den Dienst kultureller Ereignisse und medialer Artefakte gestellt? In welcher Form bestimmt die Explosion umgekehrt die Ästhetik dieser Ereignisse und Artefakte?
2. Zersetzung von Raum und Zeit: Was passiert, wenn die Explosion weder nur mehr transitorisches Ereignis (Feuerwerk) oder einzelnes Bild (Blumenstillleben) ist, sondern unaufhaltsam multiperspektivisch vorgeht (Kino)?
3. Die Sprache der Überschreitung: was spricht die Explosion als Bild und Metapher?

Ziel dieser Arbeit ist es, herauszuarbeiten, wie die Explosion bereits in der prä-kinematographischen Zeit zutiefst filmische Prinzipien ausbildet, um spezifische Raumordnungen und Temporalitäten zu etablieren. Als Untersuchungsmaterial dienen graphische Aufzeichnungen (Feuerwerk) und Schilderungen von Live-Ereignissen (Feuerwerk und Laterna Magica-Aufführungen), Betrachtungen niederländischer Blumenstilleben, sowie die Analyse ausgesuchter Filme quer durch die us-amerikanische und europäische Filmgeschichte unter Einbezug einschlägiger Filmtheorien, die die Explosion als Architektin einer pathetischen Bauweise ausweisen. Weiters werden kunst- und kulturhistorische Ansätze, sowie philosophische, kulturwissenschaftliche und medien- und filmwissenschaftliche Theorien herangezogen, um den ästhetischen Charakter der Explosion so breitgefächert wie möglich zu erfassen.

Die Explosion unterliegt in der von mir entworfenen Genealogie der Verschwendung Konvergenzen und Divergenzen, an denen sich die Weiterentwicklung ästhetischer Verfahren und medial geprägter Denkkonzepte nachvollziehen lässt. Dies betrifft sowohl progressive Positionen als auch das (zeitlich beschränkte) Aufleben rückschrittlicher Auffassungen der ästhetischen Möglichkeiten, die mit der Explosion erschlossen werden. Insgesamt lässt sich sagen, dass die Explosion aber dem stetigen Vorankommen kreativer und reflektierender Prozesse zugetan ist. Dies belegt die vorliegende Analyse der Explosion in Form höfischer Feuerwerke, berstender Blumenbouquets auf Leinwand, (sinn)bildlicher Teufel aus der Laterna Magica und ihrer vielfältigen Gewandungen als Attraktion der Filmgeschichte.

Ergebnis dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzung ist die Charakterisierung der Explosion als gesellschaftsrelevantem Phänomen, das über die Jahrhunderte hinweg die Dringlichkeit einer Ästhetik der Verschwendung befeuert.

Abstract in English

The subject of this dissertation thesis is the examination of the explosion in court festival culture, floral still life, and cinema. Primordially introduced to European festival culture as religiously motivated *Deus ex Machina*, the explosion is transferred into secularised contexts of entertainment within the modern era whose visually stunning dynamics manifest in live events (fireworks and demonstrations of the *Laterna Magica*) as well as in fine arts and cinema. In its mediality the explosion – as the protagonist of an aesthetics of profusion – organizes gaze regimes and therefore attests to the manifestations of (political) power. In this context the explosion does not exclusively serve as motif and visual metaphor but also as method and movement, structuring temporality, spatiality, and narratives. The explosion is equipped with a subversive potential whose disintegration of time and space challenges established orders with the aim to put the materiality and form of cultural artefacts to the test.

The following aspects are crucial for my analysis of the explosion:

1. Organization via dissection: How is the spatial disruption of the explosion of use for the dramaturgy and composition of cultural events and artefacts?
2. Decomposition of space and time: What happens if the explosion leaves its position as transitory event (fireworks, *Laterna Magica*) or single image (floral still life) and starts to act relentlessly multiperspectival (cinema)?
3. The language of transgression: what does the explosion speak as image and metaphor?

The aim of this dissertation thesis is to highlight how the explosion already cultivates profoundly cinematographic principles in the era of pre-cinematography to establish specific spatial and temporal arrangements.

The material I am working with concerns etchings (fireworks) and descriptions of live events (fireworks and *Laterna Magica*), Dutch floral still lifes as well as selected movies picked from the European and US-American film history including relevant film theories, assigning the explosion as the architect of a pathos formula (Eisenstein). Additionally I am adducing philosophical theories as well as theories from the fields of cultural studies, art history, media and film studies to outline the artful character of the explosion as extensive as possible.

Concerning my objects of study the explosion is the subject of convergences and divergences which make the progression of aesthetic practices and medially shaped concepts of thinking comprehensible. These perceptions affect progressive points of view as well as the (temporally limited) reanimation of reactionary positions of aesthetical possibilities. But it has to be noticed that the explosion generally conveys a progression of creative processes. To examine the explosion as aesthetical form in courtly festival culture, as bursting flower bouquet in the Dutch still lifes of the 17th century, as the allegorical and pictorial Jack in the Box of the Laterna Magica demonstrations of the 19th century, and the operation of the explosion as versatile attraction in the cinema shall prove this.

The result of my studies is the characterisation of the explosion as socially influential phenomenon which, throughout the centuries, fuels the urgency of an aesthetics of profusion.