

Paragone 1900

Studien zum Futurismus

Marijana Erstić

Anton Giulio Bragaglia Umberto Boccioni
Fritz Lang
Marcel l'Herbier **Giacomo Balla**
Ionat Zurr Tina Cordero
ABY WARBURG
Oron Catts Fortunato Depero
Symbiotica
Wanda Wulz Guido Martina **Henri Bergson**
Pippo Oriani **Emilio Buccafusca**
ALAIN FLEISCHER **Alfonso Cuarón**
MARTIN SCORSESE

Reihe Medienwissenschaften Band 14

PARAGONE 1900

Marijana Erstić

Reihe Medienwissenschaften

Band 14

PARAGONE 1900
Studien zum Futurismus

Marijana Erstić

universi
UNIVERSITÄTSVERLAG SIEGEN
2018

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Impressum

Rechte: bei der Autorin
Umschlag: universi – Markus Bauer M.A.
Druck und Bindung: UniPrint, Siegen

Siegen 2018: universi – Universitätsverlag Siegen
www.uni-siegen.de/universi

Gedruckt auf alterungsbeständigem holz- und säurefreiem Papier.

ISBN 978-3-96182-014-6

INHALT

VORWORT	7
EINLEITUNG Paragone 1900	9
DIE INSZENIERUNG DER BEWEGUNG IN DER BILDTHEORIE ABY WARBURGS UND IM ERSTEN FUTURISMUS (1909–1918)	
Pathosformel Venus? Überlegungen zu einer Mythengestalt bei Aby Warburg	19
Dynamisierung des Gesichts in Photographie und Film des italienischen Futurismus	37
Die bewegte Frau und die futuristischen Modeinszenierungen	49
DIE BEWEGUNG UND DIE NEUEN TECHNOLOGIEN IM ZWEITEN FUTURISMUS (1915–1945)	
Masse – Moloch – Maschinen-Mensch METROPOLIS (1927) als (post-)moderne Umkodierung der Vorbilder	63
Der futuristische Film VELOCITÀ (1931) im Lichte Bergsons und Deleuzes Zeit- bzw. Kinophilosophie	95
Biofuturistische Implikationen transgener Kunstexperimente	107

AKTUALISIERUNGEN DES FUTURISMUS IN DEN 2000ER-JAHREN

Vom Erscheinen und Verschwinden der Gegenstände Spätfuturistische Visionen	123
Die Umkodierungen des Futurismus in Alfonso Cuaróns Spielfilm Y TU MAMÁ TAMBIÉN (2001) oder Vom Manifest des Reisens	137
Der Betrachter in der Mitte des Bildes oder Simultaneität in analogen und digitalen Medien Anton Giulio Bragaglias THAÏS (1916) und Martin Scorseses HUGO (2011)	149
DANKSAGUNG	165
PRIMÄRLITERATUR	169
SEKUNDÄRLITERATUR	175
FILME	207
INTERNETQUELLEN	209
AUSSTELLUNGEN	211
ABBILDUNGEN	213
TEXTNACHWEIS	217

VORWORT

Die nachfolgende Studie besteht aus neun Aufsätzen, die seit dem Jahr 2003 veröffentlicht worden sind. Diese Aufsätze sind ein Bestandteil der Habilitationsschrift der Verfasserin. Aus der Schrift sind zwei separate Bücher entstanden: *Ein Jahrhundert der Verunsicherung. Medienkomparatistische Analysen*¹ und das vorliegende Buch *Paragone 1900. Studien zum Futurismus*.

Das Buch repräsentiert die zentralen thematischen und wissenschaftlichen Leitfäden der Futurismus-Forschung der Verfasserin: die technisch-medialen Erneuerungen als Veränderung der Wahrnehmungsmuster im italienischen Futurismus und in den Werken in dessen Nachfolge. Diesen ‚neuen‘ Wahrnehmungsmustern wird im Folgenden im Rahmen einer intermedial sowie komparatistisch ausgerichteten Studie nachgespürt.

ANMERKUNG ZUR ZITIERWEISE UND ZUM AUFBAU DES BUCHES

Die Fußnoten-Nummerierung beginnt mit jedem neuen Kapitel neu, sodass die Kapitel auch als einzelne Aufsätze gelesen werden können. Die Besonderheiten in der Zitierweise sind: Die Filme werden zuerst mit ihren Originaltiteln und der deutschsprachigen Titelübersetzung, danach nur noch mit Originaltiteln und in Kapitelchen aufgeführt. In den Kapitelüberschriften und in den Bildunterschriften werden sie an die Formatierungsvorgabe typographisch angepasst. Auch hierbei – wie auch bei den zitierten Texten und Bildern – beginnt die Benennung im Fließtext und im Apparat mit jedem Kapitel neu.

Auslassungen in den Zitaten werden mit [...] gekennzeichnet. Wenn im Laufe eines Zitats ... erscheinen, dann sind diese auch im Originaltext vorhanden.

Die weniger geläufigen fremdsprachlichen Termini werden kursiv geschrieben (*cadrages, decadrages, tableau, par excellence* etc.), die geläufigen Termini werden ‚eingedeutscht‘ (Femme fatale, Femme fragile etc.). Die uneigentlich bzw. differenziert gemeinten Wendungen werden in einfache Anführungsstriche, Hervorhebungen werden in Fettschrift gesetzt. Die Adjektivierungen von Familiennamen werden groß und mit Apostroph geschrieben.

Für den Großteil der jüngeren Abbildungen wurden die Rechte bei dem Archivio Storico Futuristi Siciliani/Diomedea Archivio, ferner bei Fratelli Alinari I.d.e.a. Spa und bei der Verwertungsgesellschaft Bild erworben. Ausnahmen sind die selbst-erstellten Screenshots sowie Bilder, deren Autoren vor länger als 70 Jahren verstorben sind.

¹ Vgl. Marijana Erstić: *Ein Jahrhundert der Verunsicherung. Medienkomparatistische Analysen*. Siegen 2017.

EINLEITUNG

Paragone 1900

Das 20. Jahrhundert kann als ein neues Jahrhundert der Verunsicherung definiert werden.¹ Aus medienwissenschaftlicher Sicht wird oftmals von einer Krise der Gestik und der Bewegung in Bildern und Texten zu Beginn des 20. Jahrhunderts gesprochen, die einhergeht mit der Entwicklung neuer Medien.² Diese verweist auf einen neuen Paragone als einen ‚Vergleich‘, v. a. aber einen Wett- und Rangstreit zwischen den alten Künsten und den neuen Medien, wie er im Rahmen des Ersten italienischen Futurismus zu beobachten ist. Aus dem sog. *Primo futurismo*, d. h. aus der ersten Phase des Futurismus 1909–1918, wurden auf Insistieren Umberto Boccionis die Photographen und Filmemacher ausgeschlossen.³ Denn die neuen Medien Photographie und Film sind in der zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchaus imstande, nicht nur die Bewegung aufzunehmen und darzustellen, sondern auch die menschliche Wahrnehmung zu perfektionieren. Die damals neuen Medien stehen somit in einem großen Konkurrenzverhältnis zu den wesentlich älteren Künsten Malerei und Skulptur.

Man kann hier von einem Medienumbruch 1900 sprechen, von einer Neuordnung des Sehens und damit verbunden auch von „Neu-Konfigurationen ganzer Medien-Ensembles“.⁴ Wie es Georg Stanitzek und Ralf Schnell in *Ephemeres. Mediale Konstellationen 1900/2000* ausdrücken, sind solche „Vorgänge mit Turbulenzen und abrupten, transitorischen Dynamiken“ verbunden, denn ganz offenbar unterlägen „die an historischen Umbruchkonstellationen beteiligten Einzelmedien wie die mit ihnen verknüpften Mediensettings – von den Institutionen über die Technologien bis zu den Theorien – selber der Kategorie des Vorübergehenden und Flüchtigen, Fluktuierenden und Oszillierenden, wenn sie einmal jenem *impact* unterworfen“ seien, „der mediengeschichtlich eine neue Epoche“ ankündige.⁵

Umbruchsindizien sind – neben der Mobilisierung der Massen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, von denen in der vorliegenden Studie die Rede ist – die Ende

¹ Vgl. Marijana Erstić: *Ein Jahrhundert der Verunsicherung. Medienkomparatistische Analysen*. Siegen 2017, v.a. S. 11–45.

² Zu dem Verlust der Geste im bürgerlichen 19. Jh. und dem Versuch ihrer medialen Wiederherstellung im 20. Jh. vgl. Giorgio Agamben: „Noten zur Geste“. In: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Deutsch von Sabine Schulz. Freiburg/Berlin 2001, S. 53–62.

³ Vgl. Giovanni Lista: „Futuristischer Film und futuristische Fotografie“. In: Norbert Nobis (Hrsg.): *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*. Mailand/Hannover 2001, S. 294–317, insb. S. 299f.

⁴ Georg Stanitzek/Ralf Schnell: „Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000“. In: dies. (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*. Bielefeld 2005, S. 7–12, hier S. 7.

⁵ Ebd.

des 19. Jahrhunderts erprobten und durch die Medien hervorgebrachten neuen Wahrnehmungsmuster. Stellvertretend kann hier die Veränderung des Sehens durch die Bewegungsexperimente von Étienne-Jules Marey (1830–1904) und Eadweard Muybridge (1830–1904) erwähnt werden. Marey, der eine Zeit seines Lebens in Bologna lebt und dort seine Spuren hinterlässt, hat in Photographien aus seiner *La machine animale* (1873) unter anderem gezeigt, dass bei Pferden im Galopp eine Schwebephase existiert, die dem menschlichen Auge unsichtbar ist, und bei der das Pferd für einen Moment in der Luft ‚schwebt‘. Leland Stanford, Gründer der Stanford University in San Francisco und Ex-Gouverneur von Kalifornien, engagiert, nachdem er von den Ergebnissen erfahren hat, Eadweard Muybridge, seine Rennpferde so zu photographieren, dass die Ergebnisse von Marey überprüft werden können. Muybridge baut entlang der Rennstrecke mehrere Kameras auf, deren Auslöser mit einem Draht oder Faden auf der Rennstrecke verbunden sind. Das vorbeirennende Pferd löst die Kameras aus, es entstehen mehrere aufeinanderfolgende Aufnahmen. Im Endergebnis reiht Muybridge die Photographien so an, dass die Photographien von links nach rechts gelesen werden können, was den Eindruck der Gleichmäßigkeit vermittelt (Abb. 1). Die These von Marey kann so verifiziert werden. Allerdings hat Muybridges Technik entscheidende Nachteile: Die Unregelmäßigkeiten in der Bewegung der Pferde kommen durch diese Methode nicht zum Ausdruck und auch die Bewegungen der Vögel, die Étienne-Jules Marey interessieren (Abb. 2), können so nicht analysiert werden. Gleichwohl: Die Experimente zeigen, dass die Kamera durchaus imstande ist, die menschliche Wahrnehmung zu perfektionieren.⁶

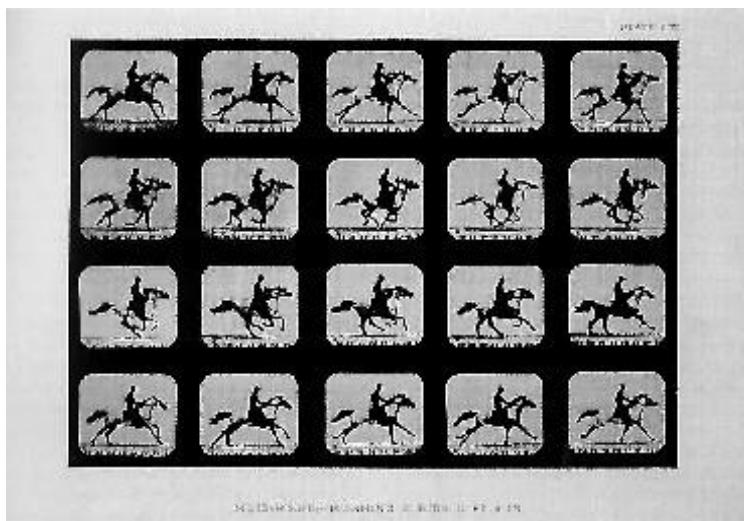


Abb. 1: Eadweard Muybridge: *Mohammed running stride/Mohammed in Bewegung*, 1882

⁶ Vgl. Marta Braun: *Picturing Time. The Works of Étienne-Jules Marey*. Chicago 1992 sowie Silvia Abbel: „Der Fotodinamismo des italienischen Futurismus und sein Verhältnis zur Malerei: Bragaglia, Boccioni, Balla“. In: Wolfgang Beilenhoff/Erstić/Walburga Hülk/Klaus Kreimeier (Hrsg.): *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts*. Siegen 2006, S. 107–133, insb. S. 109f.

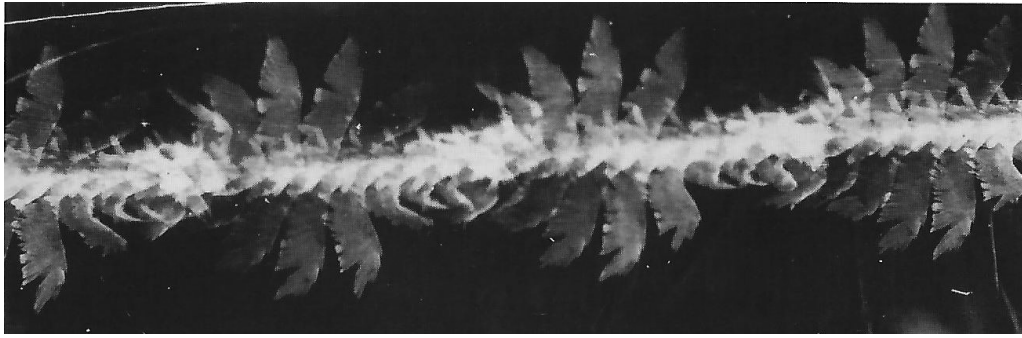


Abb. 2: Étienne-Jules Marey: *Le mécanisme du vol/Analyse des Fluges*, 1883–87

Im 19. Jahrhundert entwickeln sich aus der Bewegung im Bild immer mehr die Bilder in Bewegung, wie dies auch die präfilmischen Stadien von Photographien Étienne-Jules Mareys offenbaren, die mehr noch als die Experimente Muybridges als Vorbilder für die futuristischen Photoexperimente dienen. Mareys Analyse des Fluges beispielsweise fächert die Flugbewegung auf, bildet diese in einer Sukzession ab (Abb. 2). Es handelt sich dabei auch um die durchaus

ästhetischen Experimente, die um 1900 und unter ganz anderen medialen Bedingungen als in der frühen Neuzeit die Spur der Bewegung von Körpern erforschen und inszenieren: von Füßen, Händen, Haaren, Rädern, Propellern, aber auch von Wasser, Feuer, Dampf und Licht. Die Versuche finden statt in Laboratorien und Ateliers, in denen Wissenschaftler und Künstler die Muster filigraner, ja unsichtbarer Bewegungsfiguren erforschen und nachzeichnen. Auf Gemälden der Renaissance und des Manierismus oder an barocken Bauten finden sie sich, eingekleidet in Mythologien, Wellen- und Schlangenlinien, während man die Ausfaltungen und Schwingungen in natürlichen Bewegungen bisher kaum erahnen konnte. Denn diese erscheinen nun erst deutlich wahrnehmbar im Licht der Technik, in jenen vibrierenden Bewegungen von Körpern, Flüssigkeiten und Luft, den ‚mouvements de l’air‘, die der ‚photographe des fluides‘, Jules-Étienne Marey, 1899–1901 aufzeichnete in seinen photographischen Studien zum Vogelflug und zum Dampf, der aus der Dampfmaschine entweicht. Die serpentinischen Linien, die hier von der Kamera festgehalten sind, sind um 1900 ein Faszinationsmuster, das eine ganze Bildtradition aufruft und verwandelt.⁷

⁷ Hülk: *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valery*. Bielefeld 2012, S. 167f.

Innerhalb der Photographie des 19. Jahrhunderts lässt sich somit eine Neubewertung des bewegten Körpers und somit vor allem der Geste erkennen, ja die Photographie scheint die Faszination an der Bewegung des späten 19. Jahrhunderts nicht nur zu dokumentieren, sondern sogar zu generieren. In der Studie wird dies u.a. am Beispiel der Pathosformel-Theorie Aby Warburgs (1866–1929) erläutert. In den futuristischen Photodynamiken, wie die photographischen Experimente der Gebrüder Anton Giulio (1890–1960) und Arturo Bragaglia (1893–1962) genannt werden und mit denen sich u. a. die vorliegende Studie exemplarisch befasst, sollten die zivilisatorische Dynamik und die fieberhafte Bewegung nicht nur festgehalten, sondern auf den Zuschauer übertragen werden.⁸ Diese Photodynamiken zeigen darüber hinaus das, was zwischen den einzelnen Stadien einer Bewegung geschieht und dem bloßen Auge unsichtbar bleibt. Somit erheben sie das Medium ‚Photographie‘ auf eine Metaebene, die eine medial erweiterte Perzeption offenlegt, ähnlich wie es zuvor schon Marey und Muybridge getan haben. Die Experimente dieses sog. Ersten Futurismus werden auch im sog. Zweiten Futurismus (1915–1945) – der zweiten futuristischen Phase – zitiert.⁹ Da der futuristische Photodynamismus innerhalb der Photographie- und Filmgeschichte des 20. Jahrhunderts mehrfach umcodiert worden ist, werden schließlich in der vorliegenden Studie auch jene aktuellen Körperdynamiken und die mit diesen einhergehenden Formen der Aufmerksamkeit analysiert, welche die photographischen Körperauflösungen und Bewegungsexperimente des Medienumbruchs 1900 (Marey, Muybridge, Bragaglia)¹⁰ zitieren und/oder neu bewerten (Wanda Wulz (1903–1984), Alain Fleischer (geb. 1944)).¹¹ In den folgenden Kapiteln wird herausgefiltert, wie sehr die Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts die veränderte mediale Wirklichkeit für sich in Anspruch nehmen und somit z. T. bereits vor dem einschneidenden Erlebnis des Ersten Weltkrieges ein neues Paradigma, das der Bewegung aus dem Stillstand, erforschen.

Aus medienanthropologischer Sicht war es jedoch vor allem der Film, aus dem die Änderung der Wahrnehmungs- und Inszenierungsmuster um 1900 generiert wurde.¹² Der Film gilt als Medium *par excellence*, um Bewegung adäquat

⁸ Vgl. Anton Giulio Bragaglia: *Fotodinamismo futurista*. Turin 1970³.

⁹ Die zeitliche Einordnung ist den Futurismus-Ausstellungen in Deutschland der 2000er Jahre entnommen worden: Zum Ersten Futurismus: *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*. Sprengel Museum, Hannover (11.03.2001–21.06.2001). Zum Zweiten Futurismus: „...auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!...“ *Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945*. Museum am Ostwall, Dortmund (10.03.2002–10.06.2002).

¹⁰ Vgl. dazu: Cornelia Kemp/Susanne Witzgall (Hrsg.): *Das zweite Gesicht/The Other Face*. München u.a. 2002 und Wolfgang Ulrich: *Die Geschichte der Unschärfe*. Berlin 2003².

¹¹ Vgl. dazu Léo Scheer (Hrsg.): *La vitesse d'évasion. Alain Fleischer*. Paris 2003.

¹² Vgl. Schnell/Stanzek (Hrsg.): *Ephemeres*. sowie *Spiel: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft*. Jg. 20 (2001), H. 2, Sonderdruck 2003 [DFG-Forschungskolleg *Medienumbrüche*].

abbilden zu können, auch wenn sofort skeptische Stimmen laut wurden (so Henri Bergson (1859–1941), Marcel Proust (1871–1922), Walter Benjamin (1892–1940)), die den Film nicht selten als *faux ami* (falschen Freund) der Wahrnehmung bewerteten. So wird in der vorliegenden Studie das Postulat Henri Bergsons, alle Form stelle nur die Momentaufnahme eines Übergangs dar¹³, ein Kernsatz der Avantgarde, für alle Medien im Umkreis der historischen Avantgarden geltend gemacht. Beim Thema Bewegung um 1900 handelt es sich um ein Faszinationsmuster, das die Futuristen prominent in Szene setzen. Wohin die Ästhetik der Bewegung und die Zerstörung der Tradition führt, ist eine der Fragen dieser Schrift.

Der Avantgardefilm ist bisher mehrfach erforscht worden.¹⁴ Die Fülle der Arbeiten reicht international von den allgemeinen Überlegungen über den Avantgarde-Film¹⁵ über die Studien zu den einzelnen avantgardistischen Bewegungen, beispielsweise dem Expressionismus¹⁶ oder dem Surrealismus¹⁷, bis hin zu den Analysen der Werke einzelner Avantgardefilm-Autoren.¹⁸ Das Thema des futuristischen Films wurde jedoch bisher nur selten bearbeitet. In einigen Studien wird das Thema filmhistorisch erforscht¹⁹, nicht jedoch im Zusammenhang eines ästhetischen und epistemologischen Paragone. Vor dem Hintergrund einer für den Futurismus charakteristischen Überwindung der Grenze zwischen Artefakt und Betrachter wird in der Studie die Pathosformel-Theorie Aby Warburgs herangezogen, im Zusammenhang des Films die Kinophilosophie Gilles Deleuzes (1925–1995). In der grundlegenden Kinotheorie von Deleuze fehlt dabei eine Reflexion auf den futuristischen Film ganz. Das Postulat Deleuzes, das ‚Zeit-Bild‘ beginne erst mit dem Italienischen Neorealismus, ist aus Sicht der Verfasserin

¹³ Henri Bergson: *Schöpferische Evolution*. Deutsch von Margarethe Drewsen. Hamburg 2013, S. 342.

¹⁴ Vgl. Peter Weiss: *Avantgarde Film*. Frankfurt a. M. 1995; Michael O’Pray: *Avantgardefilm. Forms, Themes and Passions*. London u.a. 2003; Birgit Hein/Wulf Herzogenrath (Hrsg.): *Film als Film*. Köln 1978, S. 39.

¹⁵ Vgl. Jean Epstein: „Photogénie des Unwägbaren“. In: Christa Blümlinger/Carl Sierek (Hrsg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien 2002, S. 263–268.

¹⁶ Vgl. Lotte Eisner: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a. M. 1975².

¹⁷ Vgl. z. B. Franz-Josef Albersmeier: „Zwischen den Künsten und Medien (Film/Tanz/Theater). Zwischen den Fronten (Tradition/Avantgarde) René Clair: ‚Entr’acte““. In: Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Nanette Reißler-Pipka/Volker Roloff (Hrsg.): *Französische Theaterfilme zwischen Surrealismus und Existentialismus*. Bielefeld 2004, S. 215–234 und Hanno Ehrlicher: „Überholte Körper? Mensch und Mechanik im Avantgardefilm der 20er Jahre“. In: ebd., S. 185–214 sowie Oliver Fahl: „Dimension und Schichtung – Raumkonzepte des französischen Films in den 20er und frühen 30er Jahren“. In: ebd., S. 255–268.

¹⁸ Thomas Elsaesser: *Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang*. Hamburg/Wien 2000.

¹⁹ Giovanni Lista: *Cinema e fotografia futurista*. Mailand 2001; und ders.: *Futurism & Photography*. London 2001. Vgl. auch Sabine Schrader: *‚Si gira‘ Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens*. Heidelberg 2007.

nicht haltbar. Das Zeit-Bild stellt nämlich Deleuze zufolge das filmische Bild dar, das eine Mehrschichtigkeit und Mehrzeitlichkeit des Bildes beinhaltet und – analog zu Henri Bergsons Zeit-Theorie – nicht mechanisch abläuft, sondern mal langsamer, mal schneller mit Rückblenden und Vorausschauen arbeitet.²⁰ Doch filmtechnisch haben dies schon die Futuristen versucht, soweit sie den Film zuließen: So inszeniert beispielsweise der Film THAÏS/THAÏS (It., 1916) von Anton Giulio Bragaglia die Zeit einmal als subjektiv erfahrbar, einmal als objektiv messbar, wie anhand eines Vergleiches mit HUGO/HUGOCABRET (USA 2011, Reg. Martin Scorsese (geb. 1942)) erläutert wird. Und so heißt es im späten Manifest *Die Filmkunst* (1938) von Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) und Arnaldo Ginna (1890–1982) rückblickend, die Futuristen fordern die

sfruttamento delle possibilità cinematografiche di tempo da maneggiare e spadroneggiare a volontà con probanti effetti drammatici di anni e secoli elastici dal passato al futuro.²¹

Ausschöpfung aller filmischen Möglichkeiten, um die Zeit zu beherrschen und herrschaftlich nach freiem Willen mit überzeugenden dramatischen Wirkungen Jahre und Jahrhunderte umzugehen im fließenden Übergang von der Vergangenheit zur Zukunft.²²

Die einzelnen Modi futuristischer Bewegungs- und Zeitdarstellung im Umfeld eines typisch futuristischen Paragone zwischen den alten Künsten und den neuen Medien werden in der Schrift am Beispiel der Filme THAÏS (I 1916, Reg.: Anton Giulio Bragaglia), L'INHUMAINE/DIE UNMENSCHLICHE (FR 1924, Reg.: Marcel L'Herbier (1888–1979)), METROPOLIS (D 1927, Reg.: Fritz Lang (1890–1976)), VELOCITÀ/GESCHWINDIGKEIT (I 1931, Reg.: Tina Cordero/Guido Martin/Pippo Oriani (1909–1972)), Y TU MAMÁ TAMBIÉN/Y TU MAMÁ TAMBIÉN – LUST FOR LIFE (MEX 2001, Reg.: Alfonso Cuarón (geb. 1961)), HUGO/HUGO CABRET, (USA 2011, Reg.: Martin Scorsese u.a.) exemplarisch untersucht.

²⁰ Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I.* Frankfurt a.M. 1997; ders.: *Das Zeit-Bild. Kino II.* Frankfurt a.M. 1997; vgl. auch Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare.* München 2003 sowie Erstić: *Kristalliner Verfall. Luchino Viscontis Familien-Bilder al di là della fissità del quadro.* Heidelberg 2008, S. 42–53.

²¹ Filippo Tommaso Marinetti/Arnaldo Ginna: „La cinematografia“ (1938). In: Mario Verdone (Hrsg.): *Manifesti futuristi e scritti teorici di Arnaldo Ginna e Bruno Corra.* Ravenna 1984, S. 241–245, hier S. 242.

²² Dies.: „Die Filmkunst“. In: Friedrich Wilhelm Malsch: *Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus.* Weimar 1997, S. 291–295, Zit. S. 292f.

METHODISCHE GRUNDLAGE

Die methodische Grundlage bildet eine kulturwissenschaftliche Analyse, die die Dispositive medialer Wahrnehmung von Texten und (bewegten) Bildern in ihrem kulturtheoretischen und kulturgeschichtlichen Zusammenhang untersucht. In einer Erweiterung der eher produktionsästhetischen Ansätze der Intermedialitätsforschung²³ werden die gesellschaftlich relevanten Grundlagen der Intermedialität stärker berücksichtigt, insbesondere die neuen Ansätze zur Pathosformel-Theorie Aby Warburgs, wie beispielsweise diejenigen George Didi-Hubermans.²⁴

Mit dem Konzept der Intermedialität verbunden ist ein Denken in Diskontinuitäten, Brüchen, Zäsuren (im Sinne von Foucaults (1926–1984) ‚Archäologie‘)²⁵ und damit auch eine transnationale und medienkomparatistische Perspektive, die im Blick auf die Texte und Bilder u. a. zur Abkehr von hegemonialen, nationalen Prämissen führt.²⁶ Daher spielen in der Studie nicht nur die Werke des italienischen Futurismus eine Rolle, sondern es werden auch die Einflüsse dieser Avantgardebewegung auf die zeitgenössische internationale Kunst untersucht.

Ein weiterer methodischer Zugang ist die Analyse der jeweiligen Medienästhetik, die mit den Arbeitsinstrumentarien der Literatur- und der Medienanalyse und auf der Grundlage der Schriften von Jürgen Kühnel erfolgt.²⁷ Durch die Analyse der jeweiligen Medienästhetik soll die grundlegende Frage nach einer Veränderung der Wahrnehmungsmuster in den exemplarischen Werken des 20. Jahrhunderts beantwortet werden. Die Erforschung exemplarischer Werke primär des 20. Jahrhunderts aus der Sicht der interdisziplinär verstandenen und intermedial arbeitenden Kulturwissenschaften trägt insoweit einen gesellschaftlich äußerst relevanten Charakter, weil gerade diese Disziplinen es vermögen, Werke aus dem Bereich der Kultur zu entziffern und zu plausibilisieren: Die Antworten der zu untersuchenden Texte und Bilder sind Antworten nicht nur auf die Fragen der Kulturwissenschaften, sondern auf die Fragen der Gesellschaft im Allgemeinen.

²³ Vgl. Irina Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen 2002, S. 6–27.

²⁴ Vgl. Georges Didi-Huberman: *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris 2001 sowie ders.: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002.

²⁵ Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1981, S. 9–30.

²⁶ Karlheinz Barck (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1991².

²⁷ Vgl. Jürgen Kühnel: *Einführung in die Filmanalyse I und II*. Siegen 2004 sowie Benjamin Beil/ders./Christian Neuhaus: *Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. München 2012.

DIE INSZENIERUNG DER BEWEGUNG IN DER
BILDTHEORIE ABY WARBURGS UND IM ERSTEN
FUTURISMUS (1909–1918)

PATHOSFORMEL VENUS?

Überlegungen zu einer Mythengestalt bei Aby Warburg

„Now I know“, sagt eine junge Lehrerin mit deutlichem, französischem Akzent ihrer altjüngferlichen Kollegin, den Kopf erhebend. Die Augen beider Frauen sind auf ein junges, blondes Mädchen gerichtet, das sich mit drei weiteren als Rückenfigur in einer Gebirgslandschaft auflöst. Es ist Samstag, der 14. Februar 1900, Valentinstag, an dem eine Mädchenklasse nahe dem Hanging Rock ein Picknick veranstaltet. An diesem Tag werden zwei der Schülerinnen – eine von ihnen ist die gerade anvisierte Miranda – spurlos verschwinden. Doch bevor sich die vier Mädchen in der Totale der Landschaftsaufnahme verflüchtigen, dreht sich Miranda als einzige noch einmal um und winkt den beiden Lehrerinnen zu (Abb. 1–4, hier Abb. 1). Die jüngere der beiden Lehrerinnen, auf der Wiese liegend, vor sich ein Kunstbuch mit farbigen Reproduktionen, wiederholt ihren Ausruf: „Now I know“, und fährt fort, den Gegenstand ihrer Einsicht enthüllend: „that Miranda is Botticellis angel“. Die visuelle Aufdeckung allerdings – eine Nahaufnahme auf das aufgeschlagene Buch der Internats-Lehrerin – mündet in dem 1975 gedrehten Film *PICKNICK AT HANGING ROCK/PICKNICK AM VALENTINSTAG* des australischen Regisseurs Peter Weir (geb. 1944) in eine unerwartete Irritation. Zwar zeigen die Buchseiten Reproduktionen eines der Gemälde Sandro Botticellis, jedoch handelt es sich um keines seiner religiös motivierten und auch um keines der, von Girolamo Savonarola (1452–1498) inspirierten, späteren Gemälde. Es ist eines der wohl prominentesten Venusbildnisse der Kunstgeschichte, die *Geburt der Venus* aus dem Jahr 1485 (Abb. 2), – eigentlich eine Darstellung der Ankunft der Göttin auf der Insel Kitera –, das die Nahaufnahme als Ausschnitt ins Visier nimmt. Die Buch-Reproduktionen umfassen – und mit deren fragmentarischem Charakter könnte auch der Irrtum der Lehrerin erklärt werden – zwei Ausschnitte. Links ist der von wehender Haarpracht umrankte Kopf der Liebesgöttin zu sehen, rechts das Profil der Flora, jener Hore, in welcher der deutsche Kunsthistoriker Aby Warburg (1866–1929), von dem im Folgenden die Rede sein wird, einen intermedialen Verweis auf ein weiteres Gemälde Sandro Botticellis (1445–1510), *La primavera*, sah.¹

¹ Vgl. Aby Warburg: *Die Erneuerung der heidnischen Antike*. Repr. der Ausgabe von 1932. In: ders.: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*. Hrsg. von Horst Bredekamp u.a. Bd. I, I. Berlin 1998.

ERSTER FUTURISMUS...



Abb. 1–4: Screenshots aus PICKNICK AT HANGING ROCK

Gleichwohl: Die Frage, die im Rahmen dieses Kapitels von Interesse sein wird, dreht sich weniger um die, von Aby Warburg Anfang des 20. Jahrhunderts mitbegründete Disziplin der Ikonologie² und um die ikonologischen Implikationen der besagten Gemälde. Die Aktualisierungen antiker, aber auch christlicher Mythen, die sich im Film *PICKNICK AT HANGING ROCK* in Gestalt des titelgebenden Berges, Golgota und Olymp in einem, verdichten und entschieden mehr noch als in seiner literarischen Vorlage – dem gleichnamigen Bestseller von Joan Lindsay (1967) – die rigorose wie heuchlerische Erziehungsmoral der viktorianischen Jahrhundertwende als eine krankhafte Unterdrückung der Lebenslust zu erkennen geben, müssen ebenfalls unbeachtet bleiben.³ Ungleich stärker als die gesellschaftlichen Implikationen interessieren mich zwei medienanthropologische⁴ Elemente der besagten Filmszene: Zum einen das vermeintlich performative, für Umcodierungen offene Potenzial visueller Darstellungen der Mythengestalten. Zum anderen die Rolle der technisch reproduzierbaren Bilder, jener filmischen wie auch jener photographischen, die diese Prozesse der Umkodierung mythischer Figuren zu dokumentieren wie zu generieren scheinen.

Wovon sonst als von einer Energetik der Bilder – verstanden im Sinne nicht nur eines Tafelgemäldes, sondern eines primär visuell argumentierenden Zeichens – zeugen die beschriebenen Einstellungen, die der unbewegten Buchreproduktion die wallenden Haare der ‚flüchtenden‘ Miranda entgegensetzen, gleichsam als ein Spiel zwischen *mouvement de plan* und *immobilité de tableau*, zwischen *cadrages* und *decadrages*?⁵ Und die Verwechslung seitens der Mademoiselle, ist sie denn nichts anderes, als eine Folge nicht nur der christlich inspirierten Umdeutung antiker Mythen, sondern auch des vermehrten Ausstellungswertes und der Konjunktur der Bilder spätestens seit der Erfindung der Photographie?⁶ Ein Verweis, mit dem der Film übrigens postmodern spielt, indem er, den technischen Möglichkeiten zur Zeit der filmimmanenten Gegenwart widersprechend, eine farbige Buch-Reproduktion zeigt.

² Vgl. Peter Schmidt: *Aby M. Warburg und die Ikonologie*. Mit einem Anhang von Dieter Wuttke. Wiesbaden 1993².

³ Zum Roman von Joan Lindsay (*Picknick at Hanging Rock*. London 1998²) vgl. J. A. Wainwright: „Desolation Angels-World and Earth in ‚Picknick at Hanging Rock‘“. In: *Antipodes: A North American Journal of Australian Literature*. Jg. 10 (Dez. 1996), H. 2, S. 121–123; zu den Beziehungen zwischen der literarischen Vorlage und dem Film vgl. Douglas Keeseey: „Weir(d) Australia: *Picknick at Hanging Rock* and *The Last Wave*“. In: *Literature*. Bd. 8 (Jan. 1998), S. 331–346; Marek Haltof: „The Spirit of Australia in *Picknick at Hanging Rock*: A Case Study in Film Adaptation“. In: *Canadian Review of Comparative Literature – Revue Canadienne de Littérature Comparée*. Jg. 23 (Sep. 1996), H. 3, S. 809–822.

⁴ Zum Begriff Medienanthropologie vgl. Karl-Ludwig Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen einer kulturanthropologischen Medientheorie*. Frankfurt a.M. 1999.

⁵ Vgl. Pascal Bonitzer: *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris 1985.

⁶ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M. 2003.

PICKNICK AT HANGING ROCK gibt ein Rätsel auf, das anstatt aufgelöst zu werden, bis zu seinem Ende – hierdurch mit dem paradigmatischen Gemälde Botticellis vergleichbar – zwischen *pudor* und *horror* changiert⁷. Doch während das Gemälde aufgrund einer geometrisch-disziplinierten, symmetrischen Ordnung längst als eine Tilgung der Erinnerung an „das chaotische Geschehen der Schaumgeburt“⁸ interpretiert wird, und auch die Figur der „aus dem Schaum der schrecklichen Entmannung des Uranos“⁹ geborenen Aphrodite als sublimes Sinnbild einer für die neoplatonische Schule charakteristischen Hybridisierung antiker Vorbilder mit jenen des spätmittelalterlich wie frühneuzeitlich angehauchten Christentums dechiffriert werden kann, symbolisiert die Figur der Miranda eine flüchtige Engels-Nymphe, die das Potenzial einer rasenden Bacchatinnen-Anführerin besitzt (Abb. 3 und 4). Mithin wird jene Blumenberg'sche Metapher der stabilisierenden und ästhetisierenden Leistung des Mythos, die in dem Gemälde *Nascita di Venere* ihre Verkörperung findet, im ungelösten Rätsel des Films zu einem unsagbaren und stummen Hinweis auf „die venerische Gischt des Ursprungsmythos“¹⁰. Genau hierdurch trifft Peter Weirs Film den Nerv des „nervösen Zeitalters“¹¹, der Jahrhundertwende 1900, wie auch jenes Umbruchs, der seine Kraft aus der Industrialisierung und Medialisierung gleichermaßen wie aus dem Rückgriff auf die Antike schöpfte, aus der Dichotomisierung antiker Kräfte im Sinne Friedrich Nietzsches¹² (1844–1900) gleichermaßen wie aus dem Hysterie-Diskurs¹³. Implizit beinhaltet der Film anhand der Inszenierung einer durch die Photographie ausgelösten

⁷ Georges Didi-Hubermann: *Ouvrir Venus. Nudité, reve, cruauté*. Paris 1999 insb. S. 26–64. Zur historischen Entwicklung der Faszination der Gestalt und Figur der Venus vgl. den Ausstellungskatalog *Venus. Bilder einer Göttin*. Hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München 2001; zu der Gestalt der liegenden Venus, insbesondere derjenigen von Velázquez, vgl. Andreas Prater: *Im Spiegel der Venus. Velázquez und die Kunst, einen Akt zu malen*. München u.a. 2002.

⁸ Juliane Vogel: „Himmelskörper und Schaumgeburt: Der Star erscheint“. In: Wolfgang Ullrich/Sabine Schirdewahn (Hrsg.): *Stars. Annäherungen an ein Phänomen*. Frankfurt a.M. 2002, S. 11–39, Zit. S. 15

⁹ Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M. 1971, S. 45.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. Joachim Radkau: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München 1988.

¹² Vgl. Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*. In: ders.: *Werke in drei Bänden*. Bd. I. Hrsg. von Karl Schlechta. Darmstadt 1997, S. 9–134.

¹³ Zu den Verbindungen zwischen der Hysterie und der Photographie vgl. Elisabeth Bronfen: „Die Vorfürungen der Hysterie“. In: Alaida Assmann/Heidrun Friese (Hrsg.): *Identitäten. Erinnerungen, Geschichte. Identität III*. Frankfurt a.M. 1998, S. 232–268; dies.: *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Berlin 1998; vgl. auch Barbara Straumann: „Queen, Dandy, Diva – Eine Geschichte der theatralischen Selbstentwürfe vom höfischen Schauspiel bis zur Photographie“. In: Elisabeth Bronfen/dies.: *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 69–87, insb. S. 75–79.

Epiphanie auch jene Theorie der Generierung antiker Mythen aus dem performativen Potenzial der Bilder, die der deutsche Bildwissenschaftler Aby Warburg zwischen 1880 und 1930 entwickelte und die erstmals im Rahmen seiner Dissertation zu den Venusdarstellungen bei Botticelli zum Ausdruck kam.¹⁴

Die Analogie des Films zu Aby Warburgs Zeichen-Taxonomie liegt dabei nicht in der hier kulturwissenschaftlichen, dort fiktionalen Rezeption desselben Gemäldes. Vielmehr suchen beide, ausgehend vom Botticelli'schen Venusbild, auf der Oberfläche des Mythos das Chaos wie den Ursprung menschlicher, mythischer und künstlerischer Elementarsituationen. Auf der medialen Ebene markiert die photographische Reproduktion einen Treffpunkt dieser Suche. Motivisch ist die Analogie in der Postulierung desselben Ergebnisses zu finden, nämlich der Dichotomie von Stillstand und Bewegung, Ruhe und Leidenschaft. Sie umkreist jene Polarität der Gebärdensprache, welche, von der *Geburt der Venus* ausgehend, den Beginn der Pathosformel-Theorie Aby Warburgs kennzeichnet.

Die Geburt der Venus als eine Illustration der Venusepisode aus dem unvollendeten, Lorenzo di Medici (1449–1492) gewidmeten Kurzepos *Stanze per la giostra* (1478) des Angelo Poliziano (1454–1494) ansehend, interessiert sich Warburg innerhalb seiner Botticelli-Dissertation – sowohl im Hinblick auf den Text wie auch auf das Bild – vor allem für die Bewegungsdeskriptionen. Das höchst intertextuelle wie intermediale Beispiel – nicht nur Botticelli ließ sich vom literarischen Mythos inspirieren, auch Angelo Poliziano bezog sich auf antike Vorbilder, auf die sog. *Homerischen Hymnen* (7–5 Jh. v. Chr.) sowie auf ein heute unbekanntes Relief der Schaumgeborenen – ist signifikant auch für eine typisch Warburg'sche „gegenseitige Erhellung der Künste“¹⁵. Zunächst einmal wird eine vergleichbare Szenerie entdeckt: Bei Poliziano wie bei Botticelli gebiert das Wasser in „atti vaghi e lieti“, in „anmutigen und heiteren Gebärden“ die Göttin. Die lusternen Zefire, „i Zefiri lascivi“ sorgen für ein „soffiar di venti“, für den Wind, der die in einer Muschel stehende Göttin an das Ufer Kiteras treiben lässt. Bei Poliziano wird die Venus von drei Horen empfangen, während ihr bei Botticelli nur Flora, die Göttin des Frühlings, den flatternden Mantel reicht.¹⁶ Dieses durch den Wind bewegte Beiwerk will Warburg vom Dichter Poliziano, wie auch von Botticelli am meisten bewundert sehen. Mehr noch als diejenige seines Gegenstandes scheint diese Konstatierung jedoch seine eigene Position zu verdeutlichen. Bezogen auf den Eposausschnitt wie auch auf das Gemälde interessiert sich Aby Warburg primär für die einzelnen Figur-Attribute, und erkennt das ‚Ewige‘, wie später auch Walter

¹⁴ Warburg: *Erneuerung der heidnischen Antike*.

¹⁵ Zum Konzept Oskar Walzels vgl. Peter Zima: „Ästhetik, Wissenschaft und ‚wechselseitige Erhellung der Künste‘. Einleitung“. In: ders. (Hrsg.): *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*. Darmstadt 1995, S. 1–28, insb. S. 18f.

¹⁶ Vgl. *Homerische Hymnen*. Griechisch und Deutsch. Hrsg. von Anton Weiher. München/Zürich 1989, S.109f.; vgl. auch Edgar Wind: *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. Deutsch von Christa Münstermann u.a. Frankfurt a.M. 1984², S. 160.

Benjamin (1892–1940), in den weißen Gewändern, die durch die Kraft des Windes in kräftige Bewegung versetzt werden.¹⁷ Schließlich ist es auch die semotische Kraft der wellig fallenden, losen Haare der Venus, die seine Aufmerksamkeit auf sich zieht, und offensichtlich wurde er von Leon Battista Albertis (1404–1472) *Libro della pittura* angeregt: „Quanto certo a me piace“/„In der Tat bin ich der Auffassung“, so Alberti in seinem Initiationswerk neuzeitlicher Kunstgeschichtsschreibung,

ne' capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi, e ondegino in aria simile alle fiamme; parte quasi come serpe si tessano fra gli altri, parte crescendo in qua e parte in là.¹⁸

dass die Haare alle die sieben Bewegungsarten, von denen ich gesprochen habe, darstellen sollen: Indem sie eine kreisförmige Wendung beschreiben, als wollten sie einen Knoten bilden, indem sie in die Luft hinaufwogen, als ahmten sie Flammen nach.¹⁹

Aus den Alberti'schen Allgemeinplätzen der Haardarstellungen – den Wendungen, Knoten und Flammen der Haare, die sich dynamisch mal in die eine, mal in die andere Richtung bewegen – spricht offensichtlich eine Animalisierung, aber auch eine Erotisierung der Haarbewegung, die zu einer Belebung des visuellen Ausdrucks führt.²⁰ Auch Warburg fühlt sich nicht nur im Rahmen des besagten Gemäldes, sondern der gesamten von ihm untersuchten Codes des visuellen Ausdrucks, wesentlich mehr als durch das Statische und Nackte²¹ durch die verschlungenen, in ihrem unaufhaltsamen Wehen und Fließen den Traum von Schwungkraft und Befreiung verdeutlichenden Rhythmen animiert.²² Die eigentliche Dynamik, die er dem Gemälde zuschreibt, ist das Resultat der Kollision

¹⁷ Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. Frankfurt a.M. 1983, S. 578. Zu Warburg und Benjamin vgl.: Cornelia Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Berlin 2004.

¹⁸ Leon Battista Alberti: *De pictura*. Libro secondo, § 45. URL: <http://www.filosofico.net/albertidepictura.htm> (11.12.2015).

¹⁹ Ders.: *Das Standbild – die Malkunst – Grundlagen der Malerei*. Hrsg. und übersetzt von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin. Darmstadt 2000, S. 287f. Zum Motiv v.a. weiblicher Haare in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts vgl. Inge Stephan: „Das Haar der Frau. Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung“. In: Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 27–48.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Zum Thema des Aktes und der Aktdarstellungen vgl. die nach wie vor grundlegende Studie von Kenneth Clark: *Das Nackte in der Kunst*. Köln 1958, zum weiblichen Akt bzw. zu der Figur der Venus seit der Antike S. 71–172.

²² Vgl. ebd. S. 273–308 (zu den Bildern der ekstatischen Nymphen, Mänaden u.a.).

beider Elemente: Einerseits die im marmornen, alabasternen Körper der Figur der Liebes-Göttin zum Ausdruck kommende Stabilisierung und Verklärung der Leidenschaft, die zur Sublimierung der göttlichen Gestalt führt, andererseits das selbstzerstörerische, dionysische Chaos, das in dem bewegten Mantel und in den Figuren der beiden fliegenden Zephire gleichermaßen angedeutet wird, wie in der Pracht der schlangelinienartig sich wellenden Haare der Göttin. Aus der Polarität von Spannung und Ruhe schöpfen die Gemälde-Figuren die Intensität ihrer (Gebärden-)Sprache. Die beschriebene Energie der Bildersprache ist von Warburg keineswegs historisch gedacht. Vielmehr soll sie in ihrem Verhältnis zur aktuellen Zeit hinterfragt werden. Ja es gilt, so Warburg in den Notizen zu dem Dissertationsvorhaben, nicht nur ein „historisches Bild“ „von den mimetisch dargebotenen Motiven“ der Bewegung zu „erfassen“, sondern „künstlerische Produkte als Teilerscheinungen im *derzeitigen* Leben“²³. In der besagten Dissertation erfolgte zwar eine derartige, sich der Historisierung wie der Aktualisierung mimetischer Darstellungen bewegten Lebens verpflichtete Analyse nicht. Die Idee einer fort-dauernden Wiedergeburt und Revision antiker Göttergestalten, das hauptsächlich anthropologische und kulturwissenschaftliche Interesse Aby Warburgs, wird dennoch das Haupt-Movens seiner theoretischen Arbeit ausmachen.

Nur wenige Jahre später wird Aby Warburg beide Elemente: die gegensätzlichen Charakteristika einer „Bildersprache der Gebärde“²⁴ und die Zirkulation dieser Bewegungskodes in das zeitgenössische Leben – d.h. jenes der Jahrhundertwende hinein – unter dem Terminus ‚Pathosformel‘ zusammenfassen, einem Sammelbegriff für die von einer inneren Energie bewegten, gleichwohl in einem Moment ‚festgenommenen‘ Figuren. Über dieses lessingianisch anmutende Merkmal hinaus²⁵ ist die Pathosformel ein Produkt und ein Auslöser jener Zirkulation sozialer Energien, die diese Bildersprache des Pathos erweitert und umcodiert. Das dichotome Kompositum Pathos-Formel beschreibt sodann ein Reservoir der Energie, das aus den Topoi energetisch wirksame Felder kreiert.

²³ Zit. nach Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a.M. 1981, S. 68.

²⁴ Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hrsg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink. In.: ders.: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*. Hrsg. von Horst Bredekamp u.a. 2. Abteilung. Bd. II. Berlin 2000, S.5.

²⁵ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. *Kritische Schriften. Philosophische Schriften*. Bd. 2, *Werke*. München 1969, S. 7–166.



Abb. 5: Aby Moritz Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne, Tafel 39



Abb. 6: Aby Moritz Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne, Tafel 47

Als diejenige Bewegungskraft, die den Energietransfer in Gang setzt, als die wohl erste und vielleicht auch wichtigste der Warburg'schen Dynamomaschinen fungiert die Figur der Venus. So wie sich Warburgs Metapher vom ‚Nachleben der Antike‘ auf immer neue narrative, gesellschaftliche und mediale Konnotationen bezieht, so ist auch aus dem Idealtypus, der sublimen und erotischen Venusgestalt mit bewegtem Haar-Attribut, im Laufe der Arbeit Aby Warburgs eine Hybridfigur geworden. Die Venus, der Aby Warburg mit seinen Studien nachzuspüren versuchte – hierin mit der Venusfaszination bei Peter Weir, aber auch jener Swans an Sphora bzw. Odette durchaus vergleichbar²⁶ –, begegnet dem Betrachter, mal als ein Substitut des Lebens, mal als eines der Kunst, unter vielen Gesichtern und Namen. Sie ist, wie dies der seit den 1920er Jahren entstandene *Atlas der Pathosformeln* demonstriert,²⁷ Mänade, Judith, Salome, Kopfjägerin und Golfspielerin (Abb. 5 und 6), mit der schreitenden Nymphe und mit der kontrastischen Venus vergleichbar. Sie ist auf dem hellenistischen Relief gleichermaßen zu finden wie in Zeitungsausschnitten, beheimatet auf Tafelgemälden wie auf Briefmarken.

Die besonderen, seit der Mitte des 20. Jhs. entstandenen Warburg'schen *tableaux* des Mnemosyne-Atlases, eines *teatrum* des Pathetischen, sollten die in die Form gebannte Leidenschaft in ihren unterschiedlichen Ausprägungen verdeutlichen. Die auf den ersten Blick als ein Produkt avantgardistischer *ars combinatoria* erscheinenden Tafeln stellen sodann in Wirklichkeit den Versuch einer Genealogie vor allem aber einer Taxonomie der Zeichen dar. Verdeutlicht werden sollte zweierlei: das Schicksal olympischer Götter in der visuellen Überlieferung und die Rolle der (antiken) Pathosformel in der nachmittelalterlichen Kunst und Kultur. Der Mnemosyne-Atlas sollte dabei nicht nur eine Umkodierung der Venusgestalt demonstrieren, sondern auch, auf weitere Phänomene der Mythenübertragung eingehend, eine *summa* des kulturwissenschaftlichen Ansatzes Aby Warburgs vor Augen führen. Die Umkodierungen und Metamorphosen dauerhafter Gebärde-Formen, die Warburg auf den Atlastafeln verdeutlichen wollte, sind – im Hinblick auf eine bewegte weibliche Gestalt – bereits um die Jahrhundertwende, in einem Briefwechsel zwischen Aby Warburg und seinem Freund André (eig. Johannes Andreas) Jolles (1874–1946), definiert worden. Mehr als eine sublimen Göttin ist die bewegte Frau bereits hier ein, aus der Figur der in die Flora verwandelten Chloris generiertes und anhand der Korbträgerin des Domenico Ghirlandaio (1448–1494) weitergedachtes Hybrid der Nymphe.²⁸ Sodann bedeutet die Pathosformel mehr noch als eine chronologische Übernahme der Mythen eine energetische Inversion variabler Chronotopoi:

²⁶ Vgl. Marcel Proust: *In Swans Welt (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Erster Teil)*. Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a.M. 1981. S. 296ff.

²⁷ Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*.

²⁸ Vgl. Sigrid Weigel: „Aby Warburgs ‚Göttin im Exil‘. Das ‚Nymphenfragment‘ zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine“. In: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*. Bd. 4 (2000), S. 67–103. Zu dem Wiedererwachen der Figur bei Warburg und

Bald war sie Salome, wie sie mit todbringendem Reiz vor dem begehrliehen Tetrarch angetanzt kommt, bald war sie Judith, die stolz und triumphierend, mit lustigem Schritt das Haupt des ermordeten Feldherren zur Stadt bringt; dann schien sie sich unter den knabenhaften Grazien des kleinen Tobas versteckt zu haben [...]. Manchmal sah ich sie in einem Seraph, der in der Anbetung zu Gott geflogen kommt, und dann wieder in Gabriel, wie er die frohe Botschaft verkündet. Ich fand sie als Brautjungfer bei dem Sposalizio in unschuldiger Freude, ich fand sie als fliehende Mutter bei dem Kindesmord mit Todesschrecken im Gesicht. [...] Ich verlor meinen Verstand. Immer wieder war sie es, die Leben und Bewegung brachte, in sonst ruhige Vorstellungen. Ja sie schien die verkörperte Bewegung.²⁹

Wichtig erscheint hierbei nicht nur der Hybridcharakter der Figur, der die mythologischen wie die geschlechtsspezifischen Konnotationen einer Nymphen- oder Venusgestalt völlig unterläuft, sondern auch eine doppelt konnotierte Bewegung. Die Erregtheit des Motivs, die die Topos-Formen die Zeit überdauern lässt, ist – Warburg zufolge – nicht ein Resultat der auf einem Bild fixierten Bewegung, sondern das der energetischen, zwischen Ruhe und Leidenschaft kreisenden Polarität. Um diesen Transit und die Bedeutungsmetamorphose der Pathosformeln zu erklären, bedient sich Warburg der Theorie des Engramms. Die Pathosformeln offenbaren mithin (Gebärde-)Formen, die sich Kraft ihres energetischen Potenzials derart stark in das Gedächtnis einprägen, dass sie innerhalb der Kulturgeschichte, auch ohne einen sichtbaren Grund, immer wieder auftreten.

Das Warburg'sche ‚bewegte Beiwerk‘ – mit der *Gradiva* Wilhelm Jensens (1837–1911) und der Gradiva-Studie Sigmund Freuds (1856–1939) vergleichbar³⁰ – stellt also nicht nur ein Bewegungs- sondern vor allem ein ‚Gedächtniszeichen‘ dar, ein für Umdeutungen offenes und in seiner visuellen Struktur konstantes Zeichen einer in die Zukunft gerichteten Erinnerung.³¹ Keineswegs medial ge-

ihrer Weiterführung in der Lolita-Figur Nabokows vgl.: Roberto Calasso: *Die Literatur und die Götter*. Deutsch von Reimar Klein. München 2001, S. 31–48. Vgl. auch Georges Didi-Huberman: *L'image survivant. Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*. Paris 2002, S. 161.

²⁹ Warburg: „Ninfa fiorentina. Fragmente zum Nymphenprojekt. Epistula prima“. In: ders.: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*. Hrsg. von Martin Treml u.a.. Berlin 2010, S. 198–202, S. 202 [Manuskript von André Jolles]. Vgl. auch Ulrich Raulff: *Wilde Energien. Vier Versuche über Aby Warburg*. Göttingen 2003, S. 28f.

³⁰ Sigmund Freud: *Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘*. Mit dem Text der Erzählung von Wilhelm Jansen. Hrsg. und eingeleitet von Bernd Urban und Johannes Cremerius. Frankfurt a.M. 1981². Zu der Beziehung zwischen Jansen, Freud und Warburg vgl. Raulff: *Der unsichtbare Augenblick*, S. 72ff.

³¹ Vgl. Alaida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999, insb. S. 221ff. sowie Gottfried Boehm: „Mnemosyne. Zur

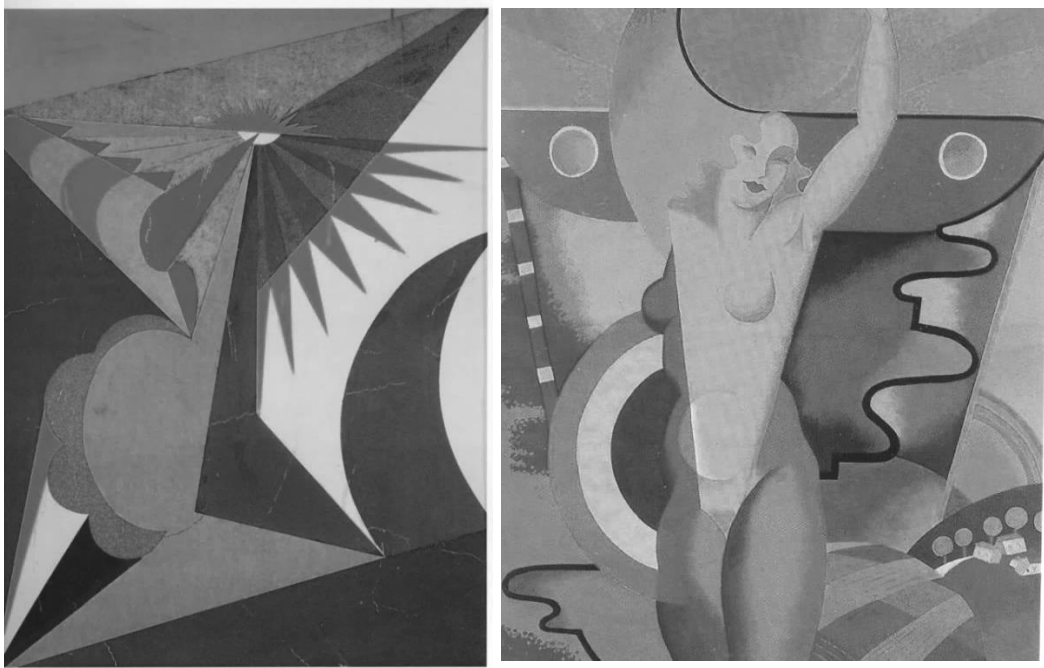
bunden, sondern innerhalb der Theateraufführungen und Gemälde wie auch innerhalb der Werbung, der politischen Propaganda, auf Zeitungsillustrationen oder Briefmarken zu finden, führt die Pathosformel, eingeleitet durch die sozialen und medialen Umbrüche, gleichzeitig mit den neuen, erhellenden Lesarten immer wieder ihre eigene mediale Anpassungsfähigkeit und ihr Metamorphosepotenzial vor. Durch dieses in doppelter Hinsicht dynamische Potenzial der Energiekonserve Pathosformel, wird, so Martin Warnke, „der ästhetischen Form jene soziale Funktion zugeschrieben, die heute wohl eher dem rationalen Diskurs, der erschöpfenden aber auch ritualisierten Mitteilungsfähigkeit der Sprache zugewiesen wird.“³² Somit scheint die Pathosformel, die eine vergleichbar antagonistische Duplizität der Iteration und der Subversion enthält, mit der Vorstellung der Performativität deckungsgleich zu sein. Mit der Idee eines Erregungsbildes markiert die Pathosformel die dem Kunstwerk innewohnende Überschreitung der Grenze zwischen der ‚Kunst‘ und der ‚Wirklichkeit‘.

Auch wenn die Avantgarden, mithin auch der italienische Futurismus, den Traum von Energie gänzlich anders formulierten, war es dennoch eine vergleichbare Idee der Bewegung und der Erregung des Betrachters durch das kinetische Potential visueller Darstellungen, die die Malerei des italienischen Futurismus, hier sei nur auf ein Gemälde Giacomo Ballas (1871–1958) mit dem paradigmatischen Titel *Linee forza di paessaggio/Geschwindigkeitslinien und Explosion* hingewiesen, in Richtung einer Desemantisierung des Bildgehalts führte (Abb. 7). Dass sich aus diesem abstrakten Gehalt des Gemälde, das innerhalb des *Primo futurismo* vermittels einer (aggressiven) Dynamik des Motivs, der Formen und der Farben erreicht werden sollte – im sog. *Secondo futurismo* vereinzelt auch eine Variation der Venus-Pathosformel herauskristallisieren konnte – hier als weiblicher Ikarus und das schlechthinnige Pin-Up, als sublime Venus und rasende Kopfgängerin konnotiert – ist sicherlich auch den gesellschaftlichen Zuständen und dem herrschenden politischen Geschmack im Italien der 1930er Jahre zuzuschreiben (Abb. 8). Es ist eine Geburt der Venus aus der Abstraktion, die im Gemälde von Giulio D’Anna (1908–1978) inszeniert wird, aber auch eine mimetisch-surreal wirkende Illusion der Dreidimensionalität aus der Zweidimensionalität des Tafelbildes. Das präsentierte moderne Symbol der technisch organisierten, erotischen Energie scheint mit der Idee einer Pathosformel im Sinne Aby Warburgs zusammenzufallen, denn auch Warburg sah im Bild des Motorfliegers das den Nymphen und Panen der alten Welt gleichwertige Pathos innewohnen.³³

Kategorie des erinnernden Sehens“. In: ders./Karlheinz Stierle/Gundolf Winter (Hrsg.): *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*. München 1985 S. 37–57.

³² Martin Warnke: „Der Leidenschaft der Menschheit wird humaner Besitz“. In: Werner Hofmann/Georg Syamken/ders. (Hrsg.): *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt a.M. 1980, S. 114–164, hier S. 141.

³³ Vgl. hierzu Raulff: *Wilde Energien*, S. 72–116.



Links: Abb. 7: Giacomo Balla: *Linee forza di paesaggio/Geschwindigkeitslinien + Explosion, 1918*, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017; rechts: Abb. 8: Giulio D'Anna: *Aerodinamica femminile/Weibliche Flugdynamik, um 1934*, © Archivio Storico Futuristi Siciliani/Diomedea Archivio, Palermo 2018

Die einzelnen Motive eines Energie-Bildes im Warburg'schen Sinne sind – zumindest im idealen Fall – mit einer derartigen Energie und Potenz ausgestattet, dass sie bedrohliche Strahlen aussenden, den Betrachter geradezu punktieren. In einem der zur Zeit der Dissertation entstandenen Fragmente beschrieb Warburg dieses tödlich bewegte Kunst-Wesen im Sinne einer „Annahme des Kunstwerks als etwas in Richtung auf den Zuschauer feindlich bewegtes: [ein] Suchen nach Ausgangspunkt und Ziel“³⁴. In seiner Publikation *Wilde Energien* unterstrich Ulrich Raulff die Tatsache, dass das „Kunstwerk“ bei Aby Warburg nicht einfach die Wiedergabe der Bewegung eines dargestellten Subjekts“ sei, sondern selbst ein virtuell bewegtes Wesen – vergleichbar jenem photographischen Bild, das Roland Barthes (1915–1980) in seiner *Chambre claire* (1980) beschrieben habe: ein Bild, das Strahlen oder Pfeile aussende, die das Auge des Betrachters verletzen und punktieren.³⁵ Besser kann das performative Potential der Pathosformel wohl kaum definiert werden, umfasst es doch hier sowohl das Affektpotenzial visueller Darstellungen durch die binären Formen der Gestaltenpräsentation, als auch das Moment der Konservierung dieses Potenzials durch das Medium der Photo-

³⁴ Zit. nach Gombrich: *Aby Warburg*, S. 108f; vgl. auch Raulff: *Wilde Energien*, S. 43f.

³⁵ Raulff: *Wilde Energien*, S. 43; vgl. auch Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Deutsch von Dietrich Leube. Frankfurt a.M. 1989, S. 35f.

graphie. Das groß angelegte Warburg'sche Mnemosyne-Projekt, das die dem Barthes'schen Strahlen vergleichbare Elektrizität der Bilder verdeutlichen sollte, wäre, wie dies bereits Ernst Gombrich unterstrich, ohne den Einsatz der Photographie kaum denkbar gewesen.³⁶

Aber auch ohne dergleiche Hinweise erscheint es als „offensichtlich, dass die Faszination des späten neunzehnten Jahrhunderts an der Bewegung“ sowie an den Speichermöglichkeiten derselben – eine Faszination, die Aby Warburg durchaus teilte – in enger Beziehung steht zur Entwicklung medialer Apparate, die die Körperbewegungen messen und segmentieren, ja morphologisieren, wie die wissenschaftlichen Experimente zur photographischen Dokumentation der Bewegungen von Eadweard Muybridge (1830–1904) oder die Marey'sche (1830–1904) „Segmentierung der *animal locomotion* in syncopierte Einzelbilder“³⁷.

Auch einige Ansätze der sich mit dem Entziffern visueller Bewegungs-Codes beschäftigenden Theorie Aby Warburgs scheinen durch die künstlerischen wie technischen Photographie-Experimente der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts inspiriert worden zu sein. „Um einer sich nicht bewegenden Figur Bewegung zu verleihen“, so Warburg in einer seiner Notizen, „ist es nötig, selbst eine aufeinanderfolgende Reihe von erlebten Bildern wieder zu erwecken“ und sodann „den Verlust der ruhigen Betrachtung“ zu animieren. Bei bewegten Gewändern wird jeder Teil der Kontur als Spur einer sich vorwärts bewegenden Person angesehen, die man von Schritt zu Schritt verfolgt.³⁸ Was Warburg an dieser Stelle inszeniert, erinnert gleichermaßen an ein Fries wie an eine Reihe von Chronographien. Und dennoch sind die Resultate seiner Überlegungen grundverschieden von jenen der photographischen Experimente. Warburgs Pathosformel-Theorie beschreibt eine Überschichtung der Energie-Ebenen, die sich im historischen Wandlungsprozess ersetzen, invertieren und aufladen. Die Energie-Schichten der Chronographien dagegen werden, so Gabriele Brandstetter, „auseinandergefaltet, in eine lineare Folge der Bewegungssegmente gebracht“. Die photographischen Serien, die Marey schließlich als Bewegungsstudien anlegt, entfalten zuletzt „eine graphische Notation der Bewegung, eine Kaligraphie der *locomotion*“.³⁹

Aus der menschlichen Gestalt ist hier ein abstraktes Muster der Bewegung geworden, das an die ‚physikalische Zeit‘ Bergsons angelehnt zu sein scheint.⁴⁰ Warburg dagegen interessiert sich innerhalb seiner eigenen Photographie

³⁶ Vgl. Gabriele Brandstetter: „Ein Stück in Tüchern“. Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clérambault“. In: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*. Bd. 4 (2000), S.107–139, insb. S. 122.

³⁷ Ebd., S. 126.

³⁸ Vgl. Philippe-Alain Michaud: *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Préface de Georges Didi-Hubermann. Paris 1998, S. 81.

³⁹ Brandstetter: „Ein Stück in Tüchern“, S. 126.

⁴⁰ Vgl. Henry Bergson: *Die schöpferische Entwicklung*. Deutsch von Gertrud Kantorowicz. Zürich 1967.

menschlicher Gestalten primär für die Unschärferelationen. Seine *human locomotion* ist eine der simultan tanzenden Pueblo-Indianer (Abb. 9), oder die Spur der Pathosformel einer flüchtenden Nymphe, die er auch mit seinem Photoapparat nicht wirklich konturieren zu können scheint (Abb. 10), wie dies seine Amerika-Photographien beweisen.⁴¹



Links: Abb. 9: A. Warburg.: *Tanz der Pueblo-Indianer*, 1895; rechts Abb. 10: A. Warburg, *Fliehende Indianerin*, 1895

Spätestens anhand dieser Photographie (Abb. 10) entpuppt sich Warburgs neuzeitliche Venusvariante als eine regelrechte *dea ex macchina*. Sie ist – wenngleich sich ihre sublimen Version, die Gestalt der jungfräulichen Venus Botticelli'scher Provenienz in einer Femme fragile wiederfinden lässt und ihre mänadische Antipodin in der Femme fatale, der Warburg'schen Venus als „Schicksalsdämonin“⁴² – nicht lediglich aus den Gemälden des Jugendstils generiert, in denen sie tödliche Drohungen mit sexuellem Glücksversprechen verbindet. Sie bevölkert, ganz eine Formel des *élan vital*, primär die Bühne des Varietés, mithin auch jene des Films. Die veritablen, zeitgenössischen Schwestern der *ninfa fiorentina* sind sodann, wie dies bereits Ernst Gombrich andeutete⁴³ und dann in einer Studie zu Aby Warburg und den bewegten Bildern der französische Kulturhistoriker Alain-Phillipe Michaud aufgriff⁴⁴, die Tänzerinnen der Jahrhundertwende: Die am buchstäblich

⁴¹ Vgl. hierzu Benedetta Castelli Guidi/Nicholas Mann (Hrsg.): *Grenzerweiterungen. Aby Warburg in Amerika 1895-1896*. Hamburg/München 1999.

⁴² Zu der Figur der Femme fatale vgl. Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1960.

⁴³ Gombrich: *Aby Warburg*, S. 145f.

⁴⁴ Michaud: *Aby Warburg et l'image en mouvement*, S. 81.

‚bewegten Beiwerk‘, an dem in die Autoräder verhedderten Schal verstorbene Isidora Duncan (1877–1927), die barfuss und in wallenden Kleidern auftrat, wie auch die Schleiershalws- und Schleiershows-Göttin Louïe Fuller (1862–1928)⁴⁵. Mehr als in den Körpermorphologien der wissenschaftlichen und künstlerischen Photoexperimente des ausgehenden 19. Jahrhunderts sind die Pathosformeln in ihren Aufführungen zu suchen, in den filmischen aber auch photographischen Aufnahmen ihrer Schleier- und Serpentinentänze. Die Analogie liegt nahe, ist doch fast jede, so beispielsweise die Photographien der Schmetterling-Tänzerin Louïe Fuller, ein Symbol des von Warburg wie von Roland Barthes postulierten ‚Punktierens‘ nicht nur des Betrachters sondern auch des dargestellten Körpers, der betäubt ist und aufgespießt – wie ein Schmetterling. Zugleich verweigert sich ihre Gestalt der Mortifizierung, indem sie parallel zum Entschwinden der Referentialität – wie dies auf den Photographien deutlich wird – ihrer Sublimierung entgegen zu schweben scheint, womit sie schlußendlich den Pathos der Nymphe und das Sublime der Venus zu vereinigen scheint. Die Warburg’sche Dynamo-Nymphe ist noch keine aus dem Badeschaum geborene, in den Himmel des Starsystems geschleuderte Kinogöttin. Und dennoch ist auch bei ihr jene Tendenz enthalten, die Juliane Vogel in einer Studie zu einigen der bedeutendsten Taschen-Veneri herausarbeitete. Nämlich die Tendenz sich von den Fesseln des Alltags zu befreien, ein Lichtereignis und ein himmlischer Körper, ein *Heavenly Body* zu werden.⁴⁶ Im Jahr 1900 schrieb Aby Warburg an seinen Nymphen-Freund Jolles innerhalb eines fiktionalen Briefwechsels des sog. *Nymphen-fragments* im neoplatonischen Tonfall über das träumerische Bild eines die Nymphe darstellenden, sich von den Fesseln befreienden Schmetterlings, eines alten Symbols der Seele: „Mein schönster aufgespannter Falter zerschlägt die Glasdecke und gaukelt spöttisch hinauf in die blaue Luft“. Den Brief setzte er wie folgt fort:

Auch ich bin in Platonien geboren und möchte mit dir auf einer hohen Bergspitze dem kreisenden Flug der Ideen zuschauen, und wenn unsere laufende Frau kommt, freudig mit ihr wirbelnd fortschweben.⁴⁷

⁴⁵ Vgl. Brygida Ochaim/Claudia Balk: *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnesrausch zur Tanzmoderne*. Frankfurt a.M. 1998, insb. S. 127 und Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a.M. 1995 sowie Melanie Schmidt: *„Eine Geschichte rollt sich zusammen“*. BÉjarts *‚Metamorphosen der Götter‘ nach Texten Malraux‘*. Siegen 1999 [unveröffentl. Magisterarbeit] sowie dies.: *Marice BÉjart – Balancen der Antithese. Körperbilder des Energetischen im Ballet des XX. Jahrhunderts*. Heidelberg 2008.

⁴⁶ Vgl. Vogel. „Himmelskörper und Schaumgeburt“, S. 12f.

⁴⁷ Zit. nach Raulff: *Wilde Energien*, S. 38.

Die Metamorphose des Meeresschaumes in die Göttin der Liebe wie auch jene paradigmatische der bewegten Nymphe Chloris in die Figur der Flora ist sodann das Hauptkennzeichen der Warburg'schen Idee der Pathosformel. Warburg selbst sah seine Venus-Nymphe in Gestalt eines Schmetterlings entschweben, in dem Film von Peter Weir scheint an die Stelle der verschwundenen Miranda ein Schwan – ein Symbol Venus' – zu treten, der für diese Spezies höchst uncharakteristisch, gen Himmel, gleichsam der Sublimierung entgegenfliegt.

DYNAMISIERUNG DES GESICHTS IN PHOTOGRAPHIE UND FILM DES ITALIENISCHEN FUTURISMUS

Die für die photographischen Experimente der Wissenschaftler und Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts charakteristische Erforschung des bewegten Körpers und seiner technischen Reproduzierbarkeit sowie einer modifizierten Perception wurde in den Laboratorien des Futurismus auch als Frage nach den Wahrnehmungsmustern des Gesichts formuliert. Die futuristischen Erregungsbilder waren dabei zumeist nicht im Sinne einer „mimischen Entladung“¹ und auch nicht jenes ‚unbewegten‘ Kraftfeldes zu verstehen, das den Betrachter analog zu Roland Barthes' (1915–1980) Photographieverständnis punktiert², um sich schmerzhaft in die Erinnerung einzuprägen. Anders als um eine Ikonisierung und Divinisierung des Gesichts in der frühen Photographie und im Stummfilm, anders auch als um die physiognomischen, eine bestimmte Semantik des Gesichts offenbarenden Merkmale wird es im Folgenden um die technisch (re-)produzierten Kraftfelder der Kopfgestik gehen, um jene Kraftfelder also, anhand derer die Relation Betrachter – Artefakt innerhalb der italienischen Avantgarden neu definiert werden sollte. Ausgehend von der These, dass der in der Nachfolge der Marey'schen (1830–1904) Bewegungsstudien auftretende *fotodinamismo futurista* einen der charakteristischsten Orte der sog. „Krise der facialem Semantik“³ markiert, werden hier die auf Henri Bergsons (1859–1941) Wahrnehmungsphilosophie zurückgehenden Gestaltungsprinzipien der futuristischen Photographien sowie ihre filmischen Weiterführungen exemplarisch erörtert.

Das ‚nervöse Zeitalter‘ reagierte auf die technisch bewegten Bilder überstürzt und elliptisch: Die „Überrumplung des Raumes und der Zeit“, das „Umstoßen der statischen Gesetze“ sowie „die Synthese und das Spiel der Gegensätze“⁴, die Yvan Goll (1891–1950) im Jahr 1920 dem Film zuschrieb, lösten um die Jahrhundertwende eine grundlegende Skepsis aus, die sich in theoretischen Entwürfen, v. a. in denjenigen Henri Bergsons, widerspiegelte. Der Ausgangspunkt der

¹ Karl Sierek: „Eye-Memory und mimische Entladung. Der Warburg-Kreis und die Darstellung des Gesichts im bewegten Bild“. In: *Montage av.* Bd. 13 (2004), H. 1, S. 72–89 (Thema des Heftes: *Das Gesicht im Film/Filmologie und Psychoanalyse*. Hrsg. von Joanna Barck/Wolfgang Beilenhoff).

² Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M. 1989, S. 35f.

³ Petra Löffler: „Fluchtlinien des ‚Gesichts‘. Krisensymptome facialem Semantik“. In: dies./Leander Scholz (Hrsg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln 2004, S. 322–342.

⁴ Yvan Goll: „Das Kinodram“. In: Anton Kaes (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Film und Literatur 1909–1929*. Tübingen/München 1978, S. 136f.

Bergson'schen Zeittheorie – die Vorstellung der Verwandtschaft und der gegenseitigen Beeinflussung des Denkens und der Materie – schien die kinematographischen Elemente der Wahrnehmung zu offenbaren.⁵ Die Wahrnehmung – so könnten die Thesen Bergsons zusammengefasst werden – versetze die Einzelkörper durch die Tücke des Perzeptionsaktes in Bewegung, verändere ihre Qualität und Quantität innerhalb der Zeit. Die wahrgenommenen Elemente entpuppten sich als die aus der Homogenisierung von drei wesensverschiedenen Komponenten – Einzelkörper, Zeit und Raum – resultierenden, trügerischen Ergebnisse eines „falschen“, den *élan vital* vortäuschenden „Freunds“ der Wahrnehmung.⁶ Von Gilles Deleuze (1925–1995) elegant reformuliert⁷ entdeckte Bergson gerade in der Materialität des Films und in seinen Vorläufern – den Muybridge'schen (1830–1904) Bewegungssynkopen – den Niederschlag einer physikalisch-numerischen Wahrnehmung und Zeiteinteilung:

Il est vrai que, si nous avons affaire aux photographies toutes seules, nous aurions beau les regarder, nous ne les verrions pas s'animer: avec de l'immobilité, même indéfiniment juxtaposée à elle-même, nous ne ferons jamais du mouvement⁸

Freilich, wenn wir es allein mit den Photographien zu tun haben, dann können wir diese noch so lange betrachten; wir werden sie nie zum Leben erwachen sehen: Mit Unbewegtheit, selbst endlos aneinandergereihter, werden wir niemals Bewegung erzeugen.⁹

Die Intuition dagegen und mit ihr auch die tradierten Künste – Skulptur, Malerei, Literatur – erfassen Bergson zufolge, anders als der numerisch operierende Verstand, das wahre Wesen der Dinge; und sie zeichnen sich dadurch aus, zwischen (ästhetischer) Wahrnehmung und sinnlich erfahrbarer Welt vermitteln zu können.

Analog zur um die Jahrhundertwende äußerst lebhaft rezipierten Bergson'schen Theorie gab es kein futuristisches Projekt, das sich nicht intensiv mit der Überwindung der Grenze, die die Kunst von der sinnlichen Erfassung der Wirklichkeit trennt, beschäftigte. Die Möglichkeiten dieser Überwindung indes wurden höchst unterschiedlich diskutiert. Den von Bergson reflektierten techni-

⁵ Vgl. Goran Grubačević: *Vom Bild des Denkens zum Denken des Bildes: Die Bergson-Lektüren von Gilles Deleuze*. Zürich 2003, S. 47 sowie Mirjana Vrhunc: *Bild und Wirklichkeit. Zur Philosophie Henri Bergsons*. München 2002, insb. S. 137–143.

⁶ Vgl. Walburga Hülk/Marijana Erstić: „Vom Erscheinen und Verschwinden der Gegenstände. Futuristische Visionen“. In: Ralf Schnell/Georg Stanitzek (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*. Bielefeld 2005, S. 43–61.

⁷ Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegung-Bild. Kino I*. Frankfurt a. M. 1997; ders.: *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt a. M. 1997.

⁸ Henri Bergson: *L'Évolution créatrice*. Paris 1913, S. 330.

⁹ Ders.: *Schöpferische Evolution*. Deutsch von Margarethe Drewsen. Hamburg 2013, S. 345.

schen Medusa-Blick, der im *Seraffino Gubbio*-Roman (1925) Luigi Pirandellos (1867–1936), dem Kunstwerk-Essay (1936) Walter Benjamins (1892–1940) und auch in der *Hellen Kammer* (1980) Roland Barthes' (1915–1980), jeweils unterschiedlich konnotiert, nachklingt, adaptierte der Futurismus bekanntlich auf zwei Ebenen.¹⁰ Die erste Ebene ist diejenige einer strikten Ablehnung, bei der jedes technisch produzierte Bild als ein anästhetisches Medium empfunden wurde und der mechanische Determinismus des Objektivs mit der Intuition – von Umberto Boccioni (1882–1916) als die Erfahrung der *durée*, des Latenten, Unvorhersehbaren, Subjektiven verstanden – als schlichtweg unvereinbar erschien. Die andere Ebene jedoch gewann gerade aus der Bergson'schen Ablehnung des reproduzierten, zur Erstarrung des Lebens gebrachten Bildes die wichtigsten Impulse für die Auseinandersetzung mit den Medien und mit der technisch generierten Körperrepräsentation. Denn während die dogmatische Bergson-Rezeption innerhalb der Gruppe der Futuristen jahrelang verhinderte, dass ausgerechnet diejenige der Avantgarden, die die Bewegung auf ihre Manifestationsfahne geschrieben hatte, den Film und die Photographie nicht viel mehr als ein Hilfsmittel bei der Erforschung von infrasensoriellen Elementen der Gestik akzeptierte, experimentierte Anton Giulio Bragaglia (1890–1960) bei der Auseinandersetzung mit den futuristischen Topoi und Darstellungsmodi ausschließlich mit den Möglichkeiten der technischen Medien, um die Energie des Körpers sowie die aus ihr resultierenden differenziellen Spielräume von Gegenständlichkeit und Wahrnehmung zu vergegenwärtigen – dies ist der Grund, warum Bragaglia in den ersten Jahren des Futurismus vergeblich auf eine Aufnahme in die Gruppe warten musste.¹¹

In seinen Photographien, eigentlich photodynamischen Experimenten, versuchte Anton Giulio Bragaglia bereits ab 1911, was er ein Jahr später auch theoretisch legitimieren wird, nämlich jene Relativität der (Zeit-)Wahrnehmung, die er im Film *THAÏS* (1916) durch den Traum und die Halluzination inszenieren wird, nicht mittels der Requisiten, sondern der Körpergestik zu erzielen. Er begann im Anschluss an die Experimente des zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Bologna arbeitenden Marey die augenblickshafte Zeitlichkeit des photographischen Blicks dynamisch aufzufächern.¹² Anders als die Chronophotographie verdeutlichen die

¹⁰ Vgl. Giovanni Lista: *Cinema e fotografia futurista*. Mailand 2001 sowie ders.: *Futurism & Photography*. London 2001 und Sabine Schrader: „*Si gira!*“ – *Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens*. Heidelberg 2007.

¹¹ Vgl. Giovanni Lista: „Futuristischer Film und futuristische Fotografie“. In: Norbert Nobis (Hrsg.): *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*. Hannover/Mailand 2001, S. 294–317, insb. S. 299–304.

¹² Vgl. Marta Braun: *Picturing time. The Work of Étienne-Jules Marey (1830–1904)*. Chicago 1992 sowie den Aufsatz von Silvia Abbel: „Der Photodynamismo der italienischen Futuristen und sein Verhältnis zur Malerei: Bragaglia, Boccioni, Balla“. In: Wolfgang Beilenhoff/Erstić/Hülk/Klaus Kreimeier (Hrsg.): *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts*. Siegen 2006, S. 107–133.

Photodynamiken das Wesen der Bewegung nicht in den Synkopen, sondern in der Flugbahn einer Geste. Indem die Photodynamiken die verkennende Repräsentation der technischen Medien als das grundsätzlich Ephemere der Wahrnehmung thematisieren, erheben sie die Bilder des Films und die Photographie auf eine Metaebene, die die Perzeption offenlegt und dekonstruiert.



Abb. 1: Anton Giulio Bragaglia: Ritratto polifisionomico di Umberto Boccioni/Das polyphysiognomische Porträt Umberto Boccionis, 1913, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Im *Ritratto polifisionomico di Umberto Boccioni* (Abb. 1), dem wohl bekanntesten Bildnis Bragaglias, wird das Gesicht in vier sich überlagernde Perspektiven – frontal, im Halb-, im Dreiviertelprofil und im vollen Profil – aufgefächert. Das eigentliche Interesse jedoch galt, und hierin wird auch der Kontrast zu Umberto Boccionis freudianisch anmutender Photographie *Io, noi, Boccioni* (Abb. 2) deutlich, nicht nur einer Polyperspektivierung, sondern vor allem den Unschärferelationen, die sich durch Langzeitbelichtung in das Negativ einschreiben und die Bewegungsgesten im Zeitraum des Photographierens gleichsam protokollieren.

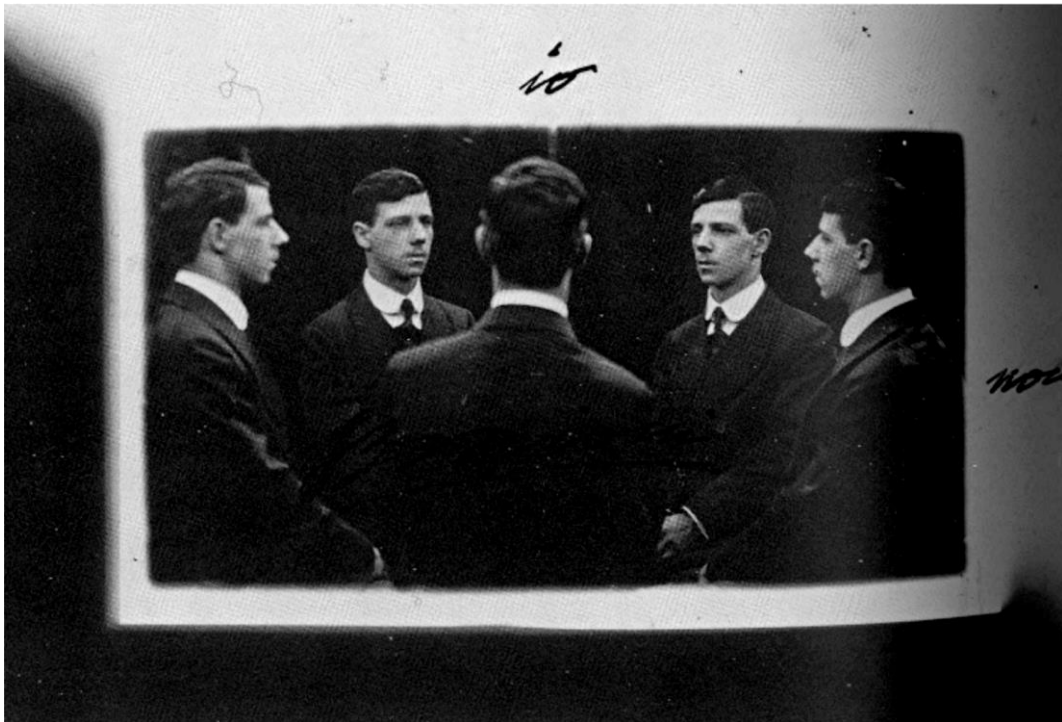


Abb. 2: Umberto Boccioni: *io, noi, Boccioni/Ich, wir, Boccioni*, zwischen 1905 und 1907

Das *Ritratto polifisionomico* (Abb. 1) zeigt im Gegensatz zur frühen Photographie Boccionis (Abb. 2) weder den euklidischen Raum noch die verschiedenen und voneinander deutlich abgegrenzten Ansichten eines Porträtierten. Es scheint auch der Marey'schen (1830–1904) Idee der Gewinnung dreidimensionaler Photo-skulpturen aus den Chrono-Photographien¹³ gleichermaßen zu widersprechen wie dem, ebenfalls von Marey intendierten, Studium des Mienenspiels durch „die feinsten Schattierungen der Chrono-Photographie“¹⁴. Die festgehaltenen Gesichtsfacetten geben hier vielmehr den Verlauf des photographischen Aktes wieder, schließt dieser doch die Drehung des Kopfes um eine Mittelachse gleichermaßen ein wie die simultane Mehrfachbelichtung. Mittels eines solchen Verfahrens wird die zentripetale Anordnung des Körpers und der sich imaginär kreuzenden Blicke der Boccioni-Photographie (Abb. 2) bei Bragaglia (Abb. 1) in eine zentrifugale verwandelt. Die Blicke – insbesondere der dunkelste Punkt der facettierten Gesichtsfläche, das vertikal in der Mitte positionierte Auge des Dreiviertelprofils – strahlen über die Photographieränder hinaus, so als ob die Boccioni'sche Forderung nach einer zentrifugalen, die Grenze der ‚Kunst‘ überschreitenden Kunst in dieser Photographie ihren Ausdruck finden sollte.¹⁵

¹³ Étienne-Jules Marey: *Chrono-Photograph*. Frankfurt a. M. 1985, S. 58 (Repr. von „Die Chrono-Photographie“, Berlin 1893).

¹⁴ Ebd.

¹⁵ „Daher sagen wir das Gegenteil von Cézanne: *Die Ränder des Gegenstandes fliehen in Richtung einer Peripherie, deren Zentrum wir sind.*“ Umberto Boccioni: „Wir stellen

Wenn das (Wieder-)Erwecken „unserer ersten, jungfräulichen Impression“ dasjenige Element ist, das im photographischen Bildnis festgehalten werden soll, wenn die Photographie in sich „auch die Erinnerungen, die Gedanken und die Vergleiche enthalten“ soll, die, wie Bragaglia in seinen Überlegungen über das ‚photographische Porträt‘ betont, „in Form der Bilder, im ersten Perzeptions-Akt in unseren Verstand Einzug fanden“¹⁶, dann offenbaren und rekonstruieren die facialen Sequenzen hier die Physiognomik als einen Prozess des „unmittelbaren (V-)Erkennens“¹⁷. Die Bewegung des abgebildeten Objekts gleichermaßen auffangend wie die Regung des Photographen, soll die Photographie das unmittelbare (Wieder-)Erkennen als Visualisierung der Kraftfelder verdeutlichen, die sich zwischen dem belebten, sodann bewegten Gesichtsbild und dem Betrachter ausbilden.

Anders jedoch als im *Ritratto polifisionomico* sind in den meisten der Selbstbildnisse Anton Giulio Bragaglias die physiognomischen Merkmale nicht aufgefächert, sondern zugunsten von Impuls und Bewegung fast gänzlich aufgelöst und „dematerialisiert“.¹⁸

Auch diese Zersetzung ist nicht für das bloße Auge sichtbar, sie wird nur in der Photographie deutlich, die sich hier nicht um das physiognomische Erkennen, sondern um die aus der Geste gewonnene Bewegung bemüht und im Selbstbildnis eine spezifisch bragaglianische Poetik des Photographischen formuliert.

Es scheint, als habe Bragaglia mittels des *Ritratto polifisionomico* einen spezifisch futuristischen Paragone zwischen der von Umberto Boccioni als eine anmaßende Nutzlosigkeit bezeichneten Chrono-Photographie einerseits¹⁹ und den tradierten Künsten andererseits zugunsten der Photographie besiegeln wollen. Und obwohl das *Ritratto polifisionomico* in seinen Auffächerungen das epigonenhafte Verhältnis großer Teile der futuristischen Malerei und Plastik dem Kubismus gegenüber ironisch visualisiert, die Photodynamik dagegen eine typisch bragaglianische, aus Bewegung, Licht und Kopfgeste gewonnene Photogénie verwirklicht, die die Photographie als eine filmische Zwischenform charakterisiert²⁰, werden dennoch die beiden Gesichter zur Metonymie sowohl der subjektiven

den Betrachter mitten ins Bild“. In: ders.: *Futuristische Malerei und Plastik. (Bildnerischer Dynamismus)*. Deutsch von Angelika Chott. Hrsg. von Astrit Schmidt-Burkhardt. Dresden 2002, S. 153–156, Zit. S. 156.

¹⁶ Anton Giulio Bragaglia: *Cinema e fotografia futurista*. Con un regesto di Antonella Vigliani Bragaglia. Turin 1970, S. 40.

¹⁷ Rudolf Arnheim: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin/NewYork 1978, S. 449.

¹⁸ Zit. nach *Bianco e nero*: (Mai–Juni 1965), Nr. 5–6, S. 7 (Thema des Heftes *Anton Giulio Bragaglia*).

¹⁹ Vgl. Lista: „Futuristischer Film und futuristische Fotografie“, insb. S. 299–304.

²⁰ Zit. nach *Bianco e nero*. (Mai–Juni 1965), Nr. 5–6, S. 7.

und variablen Wahrnehmungsmodi als auch des Topos' einer sich in Auflösung befindlichen Ich-Identität.

Im Manifest *La cinematografia futurista* von 1916 heißt es analog zu dieser visualisierten Verunsicherung des Menschen, der Film habe einer Ästhetik zu folgen, die sich von der Realität, von der gängigen Porträtphotographie sowie vom Würdevollen und Feierlichen losgelöst habe²¹, jener Ästhetik also, die im Futurismus in den Bürgerschreck-Attitüden oder den Maschinenphantasien verwirklicht wurde, aber auch in den photographischen, malerischen, filmischen Wahrnehmungsexperimenten, die die Bewegung als Metaphysik und als Differenzfigur zur Form verstehen, zum Ausdruck kam.

Anton Giulio Braglias Ideal des bewegten Gesichts, das als die Visualisierung der Relation zwischen Betrachter und Objekt charakterisiert werden kann, ist in einem Film von Marcel l'Herbier (1888–1979) umgesetzt worden. Die Rede ist von *L'INHUMAINE/DIE UNMENSCHLICHE* (FR 1924), jenem Spielfilm, der in Italien unter dem Titel *IL FUTURISMO* in die Kinos kam und die phantastisch-triviale Geschichte einer durch Liebe und Technik zum Leben wiedererweckten Theaterdiva erzählt und in sich die Summe der herrschenden Tendenzen in den bildenden Künsten der 1920er-Jahre vor Augen führte. Die in diesem Zusammenhang relevante Szene zu Beginn des Films – die selbstmörderische Autofahrt des genialen, von der Operndiva Germaine Leblanc abgewiesenen Ingenieurs Einar – ist inzwischen mehrfach analysiert worden.²² Die stürmische Akzeleration der Fahrt greift hier auf die Figur Einars über; er, die Maschine und der Raum werden desemantisiert, die Geschwindigkeit und Bewegung finden ihren Ausdruck in den Doppelbelichtungen der Landschaft und des Gesichts (Abb. 4) gleichermaßen wie in den Unschärfeformen der Bewegung (Abb. 3). Die verfremdete Sequenz, die offensichtlich die rasante Autofahrt spürbar, erlebbar machen sollte, setzt die futuristischen Forderungen nach einem ‚mitten ins Bild gesetzten‘ Betrachter²³ gleichermaßen um, wie die von Jean Epstein (1897–1953) beschriebenen Prinzipien der Photogénie. Demnach sei der Kopf eines Gegenübers nicht sein ganzes Gesicht, da dieses überall zu finden sei, im Erstarren des Raumes, wie in seinem

²¹ Filippo Tommaso Marinetti/Bruno Cora/Enrico Setimelli/Arnaldo Ginna/Giacomo Balla/Remo Chiti: „La cinematografia futurista“. In: Mario Verdone (Hrsg.): *Il futurismo*. Rom 2003, S. 166–169; vgl. auch Birgit Hein/Wulf Herzogenrath (Hrsg.): *Film als Film*. Köln 1978, S. 39.

²² Zur genannten Akzeleration vgl. Oliver Fahl: „Dimensionen der Schichtung – Raumkonzepte des französischen Films in den 20er und frühen 30er Jahren“. In: Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Nanette Reißler-Pipka/Volker Roloff (Hrsg.): *Französische Theaterfilme zwischen Surrealismus und Existentialismus*. Bielefeld 2004, S. 255–268, insb. S. 260.

²³ Boccioni: „Wir stellen den Betrachter mitten ins Bild“, S. 153–156.

Entgleiten. Das Gesicht werde sodann vom Imaginären, vor allem aber vom Blick und von der Bewegung geformt, es sei von den Veränderungen, Variabilitäten, Variationen dieser Aspekte abhängig.²⁴



Abb. 3 und 4: Screenshots aus *L'INHUMAINE*

Montagnes aux frais manteaux d'azur! ...
Beaux fleuves respirant au clair de lune!...
Plaines ténébreuses! je vous dépasse au grand galop
de ce monstre affolé!

O montagna dai freschi mantelli turchini! ...
O bei fiumi che respirate
beatamente al chiaro di luna!
O tenebrose pianure! ... lo vi sorpasso a galoppo! ...
Su questo mio mostro impazzito!²⁵

²⁴ Jean Epstein: „Photogénie des Unwägbarén“. In: Christa Blümlinger/Carl Sierek (Hrsg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien 2002, S. 263–268; zur Photogénie vgl. Frank Kessler: „Photogénie und Physiognomie“. In: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hrsg.): *Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen*. Freiburg in Breisgau 1996, S. 515–534.

²⁵ Marinetti: „A mon Pégase“. In: ders.: *La Ville Charnelle*. Paris 1908; die italienische Übersetzung erschien erstmals unter dem Titel „All'automobile da corsa“. In: ders.: *Scelta di poesie. Versi liberi. Parole in libertà*. Mailand 1919, hier beide Versionen zit. nach Luciano De Maria (Hrsg.): *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Mailand 1973, S. 311.

Ihr Berge mit dem Mantel blau von Frische,
Ihr schönen Flüsse unterm Mondlicht atmend,
Ebenen voll Dunkelheit! Ich sause euch vorbei
Im Jagen meines tollen Ungetüms.²⁶

Die Strophe aus Filippo Tommaso Marinettis (1876–1944) Gedicht *Automobile in corsa/An das Rennautomobil* (1908) lesen sich wie ein Kommentar der Autofahrt Einars: In dieser Photogénie wird das Sehen Einars als ein simultanes Denken des Raumes und der Zeit visualisiert²⁷: Große Teile der benannten Akzelerationsmontage wurden mithilfe der subjektiven Kamera dargestellt, d. h. der Zuschauer sieht mit Einars Augen. Und obwohl der futuristische Ursprung der Szene unbestritten ist, zeugt eine der Hauptquellen für die visuelle Gestaltung dieses Films – die futuristische Malerei (Abb. 5) – nur scheinbar von einer vergleichbar irrisierenden Durchdringung von Körper, Raum und Wahrnehmung. Während im Gemälde *Automobile in corsa* von Giacomo Balla (1871–1958) beispielsweise semantische Vielschichtigkeit und optische Multiperspektivierung zum Ausdruck kommen, verdanken die Filmeinstellungen ihre Stimmung einer Überblendung von Gesicht und Landschaft.²⁸

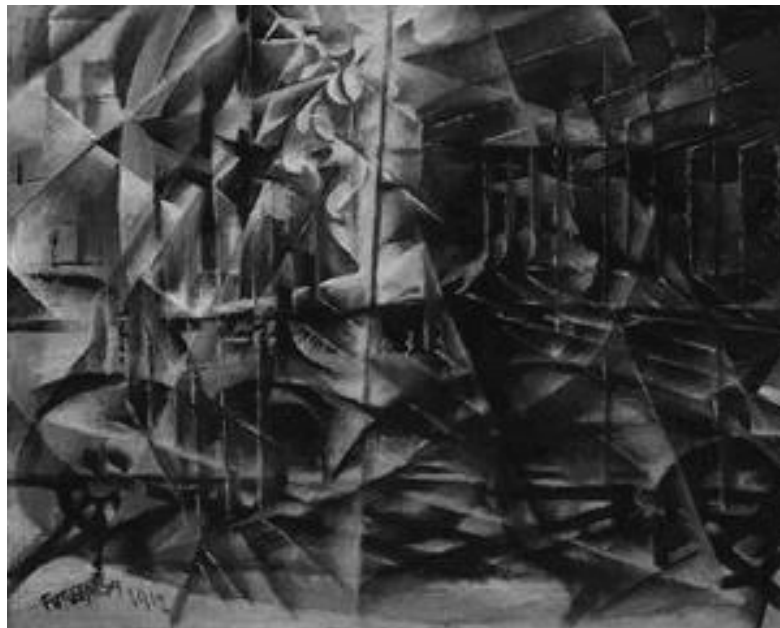


Abb. 5: Giacomo Balla: *Automobile in corsa/Rasendes Automobil*, 1911, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

²⁶ Ders.: „An das Rennautomobil“. In: Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 269f.

²⁷ Epstein: „Photogénie des Unwägbaren“, S. 264.

²⁸ Vgl. Jacques Aumont: „Bild, Gesicht, Passage“. In: Blümlinger/Sierek (Hrsg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, S. 97–114.

Wenngleich unterschiedlich konnotiert, rekurren beide, die L'INHUMAINE-Einstellungen und das Gemälde von Balla, in der augenblicklichen Durchdringung von Raum und Körper auf das Bergson'sche Neudenken einer zeit-räumlichen Homogenität der Materie, die in jener ‚reinen‘ und ideellen ‚Wahrnehmung‘ kulminieren sollte, die

ein Wesen [...] haben würde, das [...] von der Gegenwart absorbiert und fähig wäre, durch Elimination des Gedächtnisses in allen seinen Formen von der Materie eine unmittelbare und rein momentane Anschauung zu haben...²⁹

Anton Giulio Bragaglias photodynamische Auseinandersetzungen und Experimente mit den veränderten Konzepten der Körperdarstellung erklären diese reine Wahrnehmung zu derjenigen des photographischen Apparats und stellen sodann die Theorie Bergsons gleichermaßen infrage wie die wesentlichen Parameter europäischer Kulturmodelle. Was Fortunato Depero (1892–1960) mittels einer Gestik und Mimik der Agressivität (Abb. 6) oder der Ironie (Abb. 7) erreichen wollte, nämlich die Zersetzung des bürgerlichen Individuums, das seine wohl repräsentativste Form in der Gattung ‚Porträt‘ findet, das gelingt Bragaglia in einer typisch futuristischen Überbietungsgeste anhand des wohl futuristischsten der Elemente, dem aus dem *movimento* gewonnenen *dinamismo* einer plötzlichen Bewegung, die den gesamten Oberkörper gleichermaßen erfassen kann, wie auch die Hand eines Cellospielers.



Links: Abb. 6: Fortunato Depero: *Autoritratto con pugno/Autoporträt mit gehobener Faust*, 1915, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017; rechts Abb. 7: Fortunato Depero: *Autoritratto/Autoporträt (Zynisches Lachen)*, 1915, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

²⁹ Bergson: *Materie und Gedächtnis* (1896). Deutsch von Julius Frankenberger. Hamburg 1991, S. 18f.

Die Bewegung verdeutlicht sowohl die Schwingungen und Vibrationen der Töne als auch die Unbestimmtheiten des Individuums, des Verstandes und der Wahrnehmung. Der durch Licht und Bewegung implizierte Ikonoklasmus ist hier ein Beispiel jener ästhetischen und kulturanthropologischen Wende, die sich in veränderten Darstellungsmodi von Raum und Körper und in der Revision traditioneller Konzepte, wie Identität und Form, niederschlägt.

In dem Moment, in dem das Gesicht zugunsten der Geste und der Aktion schwindet, wird auch jene ‚starke Organisation‘ mittels der Photographie in das Zeitalter des bewegten Bildes überführt, die bis dato als das Individuumsmerkmal schlechthin galt. Sodann thematisieren die Photodynamiken das zentrale Bemühen des Futurismus um die Vermittlung zwischen dem Wahrnehmbaren und dem Sehen als Vibration und Intensität des Zwischenraums. Der ‚Dynamismus‘ inszeniert hier die Materie des Gesichts und des Körpers als ein zugleich homogenes und differenzielles Gefüge, das als grundsätzlich Ephemeres das morphologische Interesse der Chronotopien gleichermaßen dekonstruiert wie jenes semantische der Physiognomik. Das Auflösen des Impulses in den Unschärferelationen der Bewegung thematisiert die Aktualität und die Durchdringung von Bewegung und Wahrnehmung. Es entlarvt das Sehen als einen Prozess, der die stabile Identität sowohl des im Bild Dargestellten als auch des Betrachters leugnet und den ephemeren, krisenhaften und hybriden Charakter der Wirklichkeitsrepräsentationen und -wahrnehmungen als ein reziprokes Verhältnis zwischen den mentalen Inhalten und dem konkret Sichtbaren visualisiert. Kurz nach der ästhetizistischen Aufrüttelung von Sprache und Individuum lenken die Photodynamiken und die sich diesen anschließenden filmischen Experimente auf der Suche nach dem treffenden Ausdruck eines neuen Menschen von der Mimik ab. An die Stelle der mimischen Entladung eines versteckten Inneren treten die energetische Entladung und das photographisch festgehaltene ‚Unsichtbare‘: das Kraftfeld der Bewegung³⁰. Der Umbruch einer als Ver- und Enthüllen konnotierten Zeichenhaftigkeit des Gesichts ist hier aus der Bewegung generiert, die sowohl das Bild als auch das Gesicht zu transzendieren sucht.

Was sich außerhalb dieser Metaphysik der Bewegung befindet, vermittelt ein weiteres Selbstbildnis Anton Giulio Bragaglias: *Ho deciso di dormire* (Abb. 8). Es scheint deutlich zu machen, dass die starre, unbewegte Photographie wie auch ein nicht sehendes Gesicht der toten, unbewegten Materie angehören; der Antipode des in den Photodynamiken ausgedrückten Energetischen ist somit gerade dort zu suchen, wo sich die vermeintliche Wahrheit und Heuristik des Gesichts und des Körpers wohl am treffendsten zugleich präsentieren und verbergen: in einem analog zum ewigen Schlaf gedachten maskenhaften Gesicht. Medial ist auch diese ‚Maske‘ einer geradezu unhintergehbaren Dynamisierung ausgesetzt worden, fungierte sie doch als ein genuin futuristischer Gag. Sie wurde als Postkarte versandt.

³⁰ Bragaglia: *Fotodinamismo futurista*, S. 16.



Abb. 8: Anton Giulio Bragaglia: Autoritratto/Autoporträt, um 1914, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

DIE BEWEGTE FRAU UND DIE FUTURISTISCHEN MODEINSZENIERUNGEN

Moda Non mi conosci? [...] Io sono la Moda, tua
sorella
Morte Mia sorella?
Moda Sì: Non ti ricordi che tutte e due siamo nate
dalla Caducità.

Giacomo Leopardi (1798–1837)

Mode Erkennst Du mich nicht? Ich bin die Mode,
deine Schwester
Tod Meine Schwester?
Mode Ja: Erinnerst Du Dich nicht, das wir beide
Töchter der Vergänglichkeit sind. [Übertragung der
Verf.]

Giacomo Leopardi (1798–1837)

Mit dem Futurismus befinden wir uns bekanntlich im Bereich der Avantgarden. Der Terminus Avantgarden stammt aus dem militärischen Bereich und meinte seit der Jahrhundertwende 1800 die Vorhut. In der Kunst bezeichnet er eine Richtung, die im Unterschied zu den etablierten Formen und Gattungen mit neuen Gestaltungsmustern experimentiert. Wie im militärischen Bereich so handelt es sich auch in der Kunst um die mutigsten und innovativsten Vorreiter. Im engeren Sinne hat sich der Begriff ‚Avantgarden‘ für die unterschiedlichen Strömungen in der Literatur und Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts eingebürgert: Kubismus, Futurismus, Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus. Der Terminus ‚Avantgarden‘ bedeutet jedoch, dass es keine einzelne Avantgardegruppierung gab, sondern verschiedene Richtungen. Eine der ersten dieser Richtungen war der italienische Futurismus.

Als Beginn der literarischen Avantgarden firmiert das Jahr 1909, das Jahr der Veröffentlichung des ersten *Manifestes des Futurismus*. Als das Ende der Avantgarden wird oft das Jahr 1928 genannt, in dem sich auch die surrealistischen Phantasien erschöpft haben sollen.¹ Das vorliegende Kapitel beschäftigt sich mit einem bedeutenden Teil der futuristischen (Anti-)Kunst – mit der Mode und mit den nicht zuletzt durch die Mode erzielten revolutionären Körperinszenierungen. Die Ausgangsthese lautet hier, dass in den futuristischen Mode- und Körperinszenierungen die Bewegung die Grundidee bildet – wie diese Idee im Einzelnen umgesetzt wurde, wird anhand von einigen für den Futurismus bedeutenden und wesentlichen Beispielen verdeutlicht. Doch zunächst einige einführende Überlegungen zum Thema.

¹ Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 9.

Das den vorliegenden Überlegungen vorausgehende Motto Giacomo Leopardis² ist bis heute eine der gelungensten Charakterisierungen der Mode geblieben. In ständigen Umbrüchen inbegriffen, situiert sich vor allem die Kleidermode, diese Denaturalisierung des scheinbar Natürlichen³, stets zwischen dem Noch-nicht-Akzeptierten und dem Allgemeingültigen. Vergänglich und wandelbar reagiert sie als eines der ausdrucksstärksten Modi der Körperinszenierungen auf die gesellschaftlichen, künstlerischen oder technischen Veränderungen. Vice versa ist gerade das Modedesign längst zum beliebten Ort des *teatrum mundi*, aber auch der Hybridisierung und Inszenierung vor allem jener Künste avanciert, die auf rasche Verbreitung abzielen.

Aus sozialer Sicht changiert die Mode zwischen Differenzierung und Universalisierung, dem Zwang zur Bedingtheit und demjenigen zur Individualisierung.⁴ Ästhetisch wiederum spannt sie einen Bogen zwischen dem Ephemeren und dem Ewigen, der De- und Rekonstruktion des Bekannten. Im vorliegenden Kapitel wird die zweite, die ästhetische Seite dieser Modeparadoxie im Mittelpunkt stehen, die in einer sich der Zukunft verschreibenden, gleichwohl (und vor allem im Umgang mit den damals neuen Medien Photographie und Film) auch retrograden Bewegung wie dem Futurismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen ihrer einschneidendsten Orte finden konnte.

Wie lässt sich die Wiederkehr des Immergleichen, die mit der Mode verbunden wird, mit den Phantasmagorien des Futurismus vereinbaren, jener Bewegung, die dem Sentimentalismus und dem Feminismus in einer kriegerischen Purifikation ein Ende setzen wollte?⁵ Eine generalisierende Antwort ist hierbei nicht möglich, denn die Kleiderentwürfe der Futuristen umfassen die Frauenkleider Giacomo Ballas (1871–1958) gleichermaßen wie die ersten Überlegungen über die aktivistisch verwandelbare, männliche Uniform-Kleidung in den Manifesten *Il vestito antineutrale*⁶ (11. September 1914) und *Ricostruzione futurista dell'universo*⁷ (11. März 1915). Während in *Il vestito antineutrale* die Ansichten noch allgemein formuliert werden – „Gli abiti futuristi saranno [...] dinamici, [...] semplici e comodi, [...] igienici, [...] variabili“ (die futuristischen Kleidungsstücke seien dynamisch, einfach und bequem, hygienisch, variabel) –, so spitzt *Ricostru-*

² Giacomo Leopardi: „Dialogo della Moda e della Morte!“. In: ders.: *Operette morali*. Introduzione, commenti e note di Paolo Ruffilli. Mailand 1984, 33–40, Zit. S. 35f.

³ Barbara Vinken: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1993, S. 12ff. Vgl. auch Georg Simmel: „Philosophie der Mode“. In: ders.: *Gesamtausgabe*. Hrsg. von Otthein Ramstedt. Bd. 10. Hrsg. von Michael Behr/Volkhardt Krech/Gert Schmidt. Frankfurt a. M. 2000², S. 7–37.

⁴ Jean Baudrillard: *La société de consommation*. Paris 1970, S. 100–109.

⁵ Hanno Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken der europäischen Avantgarden*. Berlin 2001, S. 87–173.

⁶ Giacomo Balla: „Il vestito antineutrale“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909–1944*. Florenz 1990. Bd. 1, Bl. 68.

⁷ Ders./Fortunato Depero: „Ricostruzione futurista dell'universo“. In: ebd. Bd. 1, Bl. 75.

zione futurista diese Forderungen in Richtung eines „vestito trasformabile“ („veränderbares Kleidungsstück“) zu, der dem ‚modernen Leben‘ und dem ständigen Ortswechsel entsprechend über „applicazioni meccaniche, sorprese, trucchi“ („mechanische Applizierungen, Überraschungen und Kniffe“) verfügt und ein „Verschwinden der Individuen“ („sparizioni di individui“) herbeiführen soll. Die veritable Weiterführung dieser futuristischen Idee einer der Mode entgegengesetzten Bekleidungs-Masse sind die *tutte* Ernesto Thyahts (1893–1959), die sich in Stummfilmen wie METROPOLIS (D 1927) ebenso wiederfinden wie in den Fliegeruniformen.⁸ Doch obgleich die futuristischen Bekleidungsentwürfe und -objekte analog zum misogynen Überbietungsgestus der Gruppe bis ca. 1918 fast ausschließlich die Männermode zum Thema haben⁹, begann die eigentliche Auseinandersetzung des Futurismus mit dem Phänomen der Kleidermode bereits in dem Gemälde Giacomo Ballas *Dinamismo del cane al guinzaglio*.



Abb. 1: Giacomo Balla: *Dinamismo del cane al guinzaglio/Dynamismus des Hundes an der Leine*, 1912, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

⁸ Caterina Chiarelli (Hrsg.): *Per il sole e contro il sole. Thyaht & Rom*. Livorno 2003; Valérie Guillaume: „Die Ästhetik der neuen Kleidung“. In: Gisela Franke (Hrsg.): *Künstler ziehen an. Avantgarde-Mode in Europa 1910 bis 1939*. Heidelberg 1999, S. 16–27.

⁹ Maria-Elisabetta Brunner: „Von der futuristischen Rekonstruktion zur Dekonstruktion der italienischen Mode. Vertextungs und Verbildlichungsprozeß als zur Schau gestellter Körper und inszeniertes Ich“. In: *Horizonte. Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*. Bd. I (1996), S. 117–156; Enrico Crispolti: „Die ‚futuristische Rekonstruktion‘ der Mode“. In: Norbert Nobis (Hrsg.): *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*. Hannover/Mailand 2001, S. 334–363; Giovanni Lista: *Futurism & Photography*. London 2001, S. 28–47.

Das Gemälde weist mehrere Referenzpunkte auf: Mit den burlesken Filmen der frühen 1910er-Jahre, wie *JOURNÉ D'UNE PAIRE DE JAMBES/EIN TAG EINES BEINPAARES* (F 1909/10) oder *AMOR PEDESTRE/LIEBE ZU FUß* (I 1914) von Marcel Fabre (1886–1929) verbindet es die Froschperspektive, die später auch bei den Inszenierungen des sogenannten synthetischen futuristischen Theaters von Bedeutung sein wird, insbesondere im Stück *Le basi*, das 1915 uraufgeführt und gänzlich aus der Perspektive der Füße inszeniert wurde. Weiterhin erinnert das Gemälde Ballas an das Motiv der spazierenden Frauengestalt in Anton Pawlowitsch Tschekows (1860–1904) Erzählung *Die Dame mit dem Hündchen* (1899). Vor allem aber zitiert und dekonstruiert es das anthologische Sonett *À une passante* (1855) aus den *Tableaux Parisiens* (1923) von Charles Baudelaire (1821–1867), das sich in einer präfuturistisch anmutenden Szenerie inmitten des Lärms der Großstadt ereignet:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être?
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!¹⁰

¹⁰ Charles Baudelaire: „A une passante“ (Tableaux Parisiens XCIII). In: ders.: *Die Blumen des Bösen/Les Fleurs du Mal*. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Friedhelm Kemp. München 2004¹⁰, S. 198.

Betäubend heulte die Straße rings um mich. Hochgewachsen,
schlank, in tiefer Trauer, hoheitsvoller Schmerz, ging eine Frau
vorüber; üppig hob und wiegte ihre Hand des Kleides wellenhaften
Saum;

Leicht und edel setzte sie wie eine Statue das Bein. Ich aber,
trank, im Krampf wie ein Verzückter, aus ihrem Auge, einem
fahlen, unwetterschwangeren Himmel, die Süße, die betört, die
Lust, die tötet.

Ein Blick ... und dann die Nacht! – Flüchtige Schönheit, von
deren Blick ich plötzlich neu geboren war, soll ich dich in der
Ewigkeit erst wiedersehen?

Anderswo, sehr weit von hier! zu spät! *niemals* vielleicht! Denn
ich weiß nicht, wohin du enteilst, du kennst den Weg nicht, den
ich gehe, o du, die ich geliebt hätte, o du, die es wußte!¹¹

Das Sonett ist durch Gegensätze gekennzeichnet, den statuenhaften Körper der Passantin, die, wie die Gradiva in den Werken Wilhelm Jensens (1837–1911), Sigmund Freuds (1856–1939), Salvador Dalís (1904–1989), Aby Warburgs (1866–1929)¹², durch den wellenartigen Saum des Kleides belebt wird. Der das Unwetter ankündigende Blicktausch, der das lyrische Ich hier punktiert und verletzt, löst nicht nur die Nacht, sondern auch die Wiedergeburt aus, die aus dem Ephemeren entspringt und eine Überlagerung und Auflösung der Kategorien von Zeit und Raum bedeutet. „Allenfalls ein letztes Mal“, so Barbara Vinken, zeigt sich hier die Mode in der Lage, ihre traditionelle Aufgabe zu erfüllen und die Zeit im perfekten Augenblick des Jetzt aufzuheben. Der epiphaniartige Moment, der zwischen dem Wahrwerden und der Zerstörung changiert¹³, wird auch hier als ein aus dem „Reich der Flüchtigkeit“¹⁴, aus dem Ephemeren gewonnenes Barthes'sches (1915–1980) *punctum* stilisiert. Das Flüchtige wird in einem die Zeit aufhebenden Augen-Blick zum Ewigen, die Spannung zwischen dem klassischen Ideal der antiken Statue und dem „bewegten“, sodann belebten „Beiwerk“ entpuppt sich als das Begehren schlechthin.¹⁵ Im ephemeren „Blitz“ des Auf-

¹¹ Ebd., S. 199.

¹² Vgl. Marijana Erstić: „Pathosformel ‚Venus‘? Überlegungen zu einer Mythengestalt bei Aby Warburg“. In: Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*. Heidelberg 2006, S. 33–51.

¹³ Vinken: *Mode nach der Mode*, S. 36.

¹⁴ Ebd., S. 35.

¹⁵ Ebd., S. 38.

einanderprallens von Entgegengesetztem und Nichtzusammengehörendem, von antikem Mythos und dem Alltag einer modernen Metropole antizipiert das Gedicht ein traumatisches wie engrammatisches „Erregungsbild“, das als Impuls einer in die Zukunft gerichteten, zerebralen Energie fungiert, die in den Gedächtnistheorien um 1900 unterschiedlich konnotiert und aus verschiedenen Ausgangspunkten heraus von Henri Bergsons (1859–1941) gleichermaßen wie von Richard Semon (1859–1918) oder Aby Warburg entwickelt wurde. So ist das Sonett beides, der Ausdruck des Ephemeren und des aktualisierten Gedächtnisses, und hierfür scheint zu gelten, was Walter Benjamin (1892–1940) mit den Worten beschrieb:

Es ist in jeder Mode etwas von bitterer Satire auf die Liebe, in jeder sind Perversionen auf das Rücksichtsloseste angelegt. Jede steht im Widerstreit mit dem Organischen. Jede verkuppelt den lebendigen Leib der anorganischen Welt. [...] Der Fetischismus, der dem Sex-appeal des Anorganischen unterliegt, ist ihr Lebensnerv.¹⁶

Die futuristische Mode indes will von derartigen Erinnerungsengrammen der Mode nur bedingt etwas wissen. Das Gemälde Giacomo Ballas (Abb. 1) scheint ironisch und verspielt sowohl mit den Mustern des Flüchtigen und der Betrachtererregung als auch mit den Chronophotographien Étienne Jules Mareys (1830–1904) zu spielen, indem es einen vermeintlichen Dynamismus des Hundes zum Hauptthema erhebt. Doch damit nicht genug der Verbindungen zwischen dem Gemälde *Dynamismus des Hundes* und der Photographie. Die Photodynamik *Giacomo Balla* beispielsweise, die der futuristische Photograph Anton Giulio Bragaglia (1890–1960) im Jahr 1913 anfertigte, zeigt den Maler in einer Drehbewegung vor seinem Bild, das von den photodynamischen Aufnahmen inspiriert worden war.

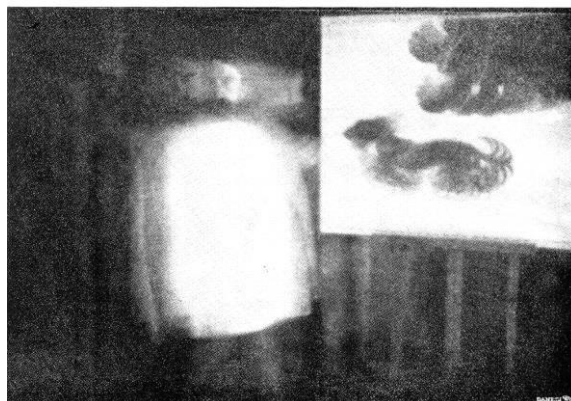


Abb. 2: Anton Giulio Bragaglia: *Il pittore futurista Giacomo Balla/Futuristischer Maler Giacomo Balla, 1912*, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

¹⁶ Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. Bd. I. In: ders.. *Gesammelte Schriften*. Bd. V.I. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1982, S. 130.

Auf der Photographie sind das Gemälde von Giacomo Balla sowie Balla selbst zu sehen. Gearbeitet wurde offensichtlich mit einer längeren Belichtungszeit, denn nicht nur das Gemälde führt die Unschärfe vor, sondern auch die Photographie. Dadurch wird mit der Photographie eine Hybridisierung aber auch ein Wettstreit der Künste um 1900 ausgetragen, ein Paragone zwischen der Photographie und der Malerei. Die Photographie führt nämlich vor, wie sie jenes realistisch visualisiert (realistischer als die Malerei), was dem bloßen Auge unsichtbar ist. Im Photo sind zudem zwei Dynamismen zu sehen: der des sich drehenden Malers sowie der eines Hundes an der Leine. Es wird auch eine Art Positiv-/Negativeffekt erreicht: Der malerische Dynamismus besteht, wie Silvia Abbel in einem Aufsatz gezeigt hat, aus einem weißen Hintergrund mit schwarzen Objekten (Hund, Leine, Frauenbeine), der photographische hingegen aus einem schwarzen Hintergrund mit weißen Objekten (Balla, das Gemälde).¹⁷

Ob auf der Photographie oder auf dem Gemälde: Die Rüsche am Kleid ist hier kein sublimes Abbild der Ewigkeit, sondern allenfalls ein Gag, der der mimischen Psychologisierung und Entladung ein Ende setzen will, ähnlich wie in dem im Jahr 1916 gedrehten Film THAÏS/THAÏS, jenem Film des von Umberto Boccioni (1882–1916) und Filippo Tomaso Marinetti (1876–1944) zunächst gemiedenen Photographen und Regisseurs Anton Giulio Bragaglia und des Bühnenbildners Enrico Prampolini (1894–1956), für den die russische Tänzerin Thais Galitzky (ohne valide Geburts- und Sterbedaten) als Inspiration diente.

Bereits die Titel der Bragaglia-Filme, in denen die Galitzky auftrat – THAÏS, PERFIDO INCANTO/PERFIDER CHARME (I 1918) – deuten auf die Erotisierung des Körpers hin, auf seine endlose, erfrischende Plastizität. In ihrem ersten Film ist Thais die Femme fatale *par excellence*, die vielen Außenaufnahmen zeigen sie zu meist von zahlreichen, ihr folgenden Männern umringt. Dargestellt wird sie in somnambulen Kostümen, ihr wichtigstes Attribut ist eine Pelztasche, eine Art metonymischer Requisite, das Lieblingsspielzeug der Liebhaber. Die Innenräume dagegen, die Orte des Intimen, sind der Freundin Bianca vorbehalten, und die Sequenzen, in denen Thais und Bianca alleine gezeigt werden, kommen nicht ohne homoerotische Elemente aus, die sich in der Gestik, aber auch in den, das traditionelle Geschlechterverhältnis geschickt umspielenden *Garçonne*- und Reiter-(Ver-)Kleidungen Biancas manifestieren. Diese Räume des Intimen jedoch stehen aus einem weiteren Grund im Kontrast zu den Außenaufnahmen: Sie sind gänzlich dem Art déco verpflichtet. Enrico Prampolini, der für die Ausstattung der Innenräume verantwortlich war, schuf hier eine Ästhetik, die aus geometrischen und abstrakten Elementen besteht.

¹⁷ Silvia Abbel: „Der Photodynamismo des italienischen Futurismus und sein Verhältnis zur Malerei: Bragaglia, Boccioni, Balla“. In: Wolfgang Beilenhoff/Erstić/Hülk/Klaus Kreimeier (Hrsg.): *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts*. Siegen 2006, S. 107–133.

Die Innenarchitektur versucht im Folgenden auch die *fin-de-siècle*-Stimmung in eine futuristische zu verwandeln, denn wenngleich im Film Modelle der Jahrhundertwende, wie die *Femme-fatale*- und *Femme-fragile*-Opposition¹⁸, die Symbolik der Katzen, Pfauenaugen und Pelze, durchexerziert werden und die spätantike, durch den gleichnamigen Roman von Anatole France (1844–1924, Roman 1890) und die Oper von Jules Massenet (1841–1912, Oper 1894) bekannt gewordene und hier in eine phantastische Gegenwart verlagerte Geschichte einer Kurtisane erzählt wird, so changiert doch die Darstellung des Freitodes Thais' zwischen der Sublimierung einer Märtyrerin und dem futuristischen Sieg über die erotische Verzückerung. Thais wählt nach dem Verschulden des Selbstmordes Biancas den Freitod durch Vergiftung, es sind jedoch die zu Dolchen ‚mutierten‘, Art-déco-artigen Wandbemalungen, die ihren lebenden Körper durchbohren, sie letztendlich töten und den Umbruch des *passatismo*¹⁹ markieren. Die Einstiche indes wurden in den Punkten auf den Kleidern und den gemalten Augen an den Wänden vorweggenommen, die die Voyeurposition des Filmzuschauers symbolisieren. Die Titelfigur mit ihrem lächelnden Gesicht wird hier durch die Messer und Nadeln einer in die (fiktionale) Wirklichkeit überführten Innenarchitektur erstochen, der Körper und sein bewegtes, „freudig wirbelnd[es]“²⁰ Beiwerk werden durchbohrt, verletzt, getötet.

Jahrzehnte später wird die dem sog. *Secondo futurismo* angehörende Triestiner Photographin Wanda Wulz (1903–1984) im Medium der Photographie, wie es scheint, dieses erstickte Beiwerk in das Bild des sublimierten Sex-Appeals überführen (Abb. 3). Die Schwingungen und die Kraftlinien, die in dem Gemälde Ballas dem Hund zugesprochen wurden und in THAIS ausgelöscht wurden, sind hier ganz der Körperbewegung um eine Mittelachse verpflichtet, und die Photographie scheint in ihren Überblendungen und Dynamismen die aktuelle Modephotographie zu antizipieren. Wanda Wulz' Interesse wendet sich hier nicht dem einzelnen Verkleidungsentwurf, sondern vielmehr der Idee jener Mode zu, die aus dem Flüchtigen und Ewigen gleichermaßen gewonnen wird und die „aus der Rüsche

¹⁸ Vgl. zum Motiv der *Femme fatale* im 19. Jh. Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1988³, S. 167ff.

¹⁹ Vgl. Tanja Schwan: „Die futuristischen Manifeste der Valentine de Saint Point. Zur Performativität von ‚gender‘ in medialer Vermittlung“. In: Erstić/Gregor Schuhen/dies. (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*. Bielefeld 2005, S. 255–294 sowie Donatella Chiancone-Schneider: „Futuristische Rekonstruktion der Frau. Künstlerinnen, Musen, Mäzeninnen“. In: dies. (Hrsg.): *Zukunftsmusik oder Schnee von gestern? Interdisziplinarität, Internationalität und Aktualität des Futurismus*. Akte der gleichnamigen Tagung/Arte dell'avvenire o acqua passata? *Interdisciplinarietà, internazionalità e attualità del Futurismo*. Atti del convegno omonimo. Köln 2010, S. 136–176, hier S. 150.

²⁰ Zit. nach Raulff: *Wilde Energien*, S. 38.

am Kleid“ eher als aus der „Idee“ entsteht²¹. Der hier inszenierte Ausdruck des Körpers, beschwingt und lebhaft, lässt den Körper der Frau weder als das Burleske noch als das Bedrohliche erscheinen, sondern als das Modische schlechthin. Das veritable Interesse der Photographie freilich gilt nicht dem Kleid, sondern den Überlagerungen und Überblendungen der Körperpositionen, dem Motiv der Bewegung, das in Anschluss an die Photodynamiken Anton Giulio Bragaglias als Unschärfe dargestellt wird und motivisch aus der transparenten Stofflichkeit des Kleides, formaltechnisch aus der Montage tänzerischer Gesten und ihrer Schwingungen resultiert. Nicht das Kleid, sondern der Körper und die aus ihm gewonnene Belebung des Kleides stehen hier im Mittelpunkt. Auch die anderen Photographien Wanda Wulz', so z. B. jene, die die Linie der gymnastischen Bewegung durch Mehrfachbelichtung nachzeichnen wie auch jene, in der die Schwingungen der Musik evoziert werden, gelten dem Rhythmus als dem Lebenszeichen schlechthin, gleich ob sie die gymnastische Übung oder die Musik zum Thema haben.



Abb. 3: Wanda Wulz: *WunderBar/WunderBar*, 1932, © Fratelli Alinari I.d.e.a. Spa, Florenz 2018

²¹ Vinken: *Mode nach der Mode*, S. 578.

Mit der Photographie *WunderBar* stellt Wanda Wulz eine grundlegende Frage: Welche Kunst kann diese Schwingungen, die von einem Körper und seinem „bewegten Beiwerk“ ausgehen, besser verdeutlichen als die Musik? Ihre Antwort fällt ungefähr zeitgleich zum Entwurf des sog. Theremin-Kleides, das den Körper als Interface benötigt, um in den „sinfonie di gesti“²² zu kulminieren – ein Ausdruck eines wahrhaftig futuristischen Körperbewusstseins und das vielleicht erste Beispiel des sog. *wearable computing*. Das Theremin (auch: Thereminvox, Thermenvox), jenes Musikinstrument, das auch Ätherwellengeige oder Ätherophon genannt wird, ist das erste benutzbare elektronische Instrument, das 1919 von dem russischen Physiker Leon Theremin (eigentlich Lev Sergejewitsch Termen, 1896–1993) erfunden, 1920 auf einer Moskauer Industriemesse erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt und um 1928 in den USA patentiert wurde.²³ Seine wirklichen Möglichkeiten freilich wurden bis in die 1960er-Jahre hinein nicht ausgeschöpft²⁴, obgleich das Instrument gleichzeitiges Tanzen und Musizieren ermöglicht und neben der Momentaneität einer Pathosformel der Bewegung auch die Mensch-Maschine-Schnittstelle markiert: Berührungsfrei gespielt, durch den Abstand beider Hände zu zwei Antennen, arbeitet das Theremin nach dem Überlagerungsprinzip von Schwingkreisen und Schwebungen der durch die Geste ausgelösten Schwingkreisfrequenzen.²⁵ Doch während das Theremin die Mensch-Maschine-Utopien des frühen Futurismus weiterführt, reinszeniert die Wulz'sche Photographie *Jazz Band* indes ironisch das reziproke Verhältnis von Körper und Instrument. Die Photographien Wanda Wulz' weisen sodann auf die Grenzen sowohl der Geschmacksflexibilität als auch der futuristischen Utopien hin. Wie ihr Autoporträt *Io + gatto/lch + Katze (Kater)*, das Giovanni Lista zufolge im Equilibrium zwischen einer angenommenen weiblichen Natur und dem Animalischen

²² Filippo Tomaso Marinetti/Bruno Corra/Emilio Settimelli/Arnaldo Ginna/Giacomo Balla/Remo Chiti: „La cinematografia futurista. Manifesto futursita pubblicato nel 90. numero del giornale ‚L'Italia futurista‘. (Mailand, 11.09.1916)“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909–1944*. Bd. I, Bl. 89.

²³ Vgl. Lev Theremin: „Ätherwellen und neue Wege der Musik“. In: *Funk*. Bd. 44 (1927), S. 368.

²⁴ „Als Theremin ein Instrument mit grundlegend neuen Möglichkeiten herausbrachte, taten die Thereminiten ihr Bestes, um das Instrument wie irgendein altes klingen zu lassen, gaben ihm ein ekelhaft süßliches Vibrato und spielten darauf recht und schlecht die Meisterwerke der Vergangenheit. Obgleich das Instrument über eine reiche Palette von Klangqualitäten verfügt, die einfach durch Einstellung eines Skalenreglers gewonnen werden, treten die Thereminiten als Zensoren auf, die dem Publikum jene Klänge gewähren, von denen sie annehmen, das Publikum hätte sie gern. So behütet man uns vor neuen Klangerfahrungen.“ John Cage: „Die Zukunft der Musik – Credo“. In Richard Kostelanetz: *John Cage*. Köln 1973, S. 83–85. Bis hin zur Musik von *Led Zeppelin* und den *Beach Boys* bzw. bis zu den Spielfilmen *PSYCHO/PSYCHO* (USA 1960, Reg.: Alfred Hitchcock) oder *MARS ATTACKS!/MARS ATTACKS!* (USA 1996, Reg.: Tim Burton) ist das Instrument kaum eingesetzt worden.

²⁵ Vgl. Ludwig Siegele/Stephen Cicco: „Die Schönen und das Bit“. In: *Die Zeit* (Magazin). (07. 11.1997), Nr. 46, S. 40–47.

mündet und weniger auf den Surrealismus rekurriert als auf die physiognomischen Studien Giovanni Battista della Porta (1535–1615) aus dem 16. Jahrhundert²⁶ oder auch auf die Manifeste Valentine de Saint-Points (1875–1953)²⁷, so spielt auch die *WunderBar*-Photographie (Abb. 3) mit den Prämissen des frühen Futurismus, wie z. B. mit der Bergson'schen Frage nach der Dauer und der Zeit des photographisch festgehaltenen Augenblicks. Auch sie liefert, wie die Chronophotografien und Photodynamiken, nicht nur einen, sondern viele mögliche Augenblicke einer Bewegung. Der bewegten Passantin sowie dem zeitlichen Paradoxon der Mode und der Idee des photographisch festgehaltenen, ephemeren Augenblicks setzt sie ein wunderbares, das Balla-Gemälde (Abb. 1) dekonstruierend reinszenierendes photographisches Denkmal, die Mode als das Reich jener Flüchtigkeit modulierend, die im Kamerablick doch noch zur Ewigkeit, in der angedeuteten Bewegung zur veritablen ‚weiblichen Entsprechung des Futurismus‘ werden kann.

Im Zentrum der futuristischen Photographie und des futuristischen Films steht die Bewegung. Der Körper im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit wird im Futurismus als ein Kraftfeld inszeniert, anhand dessen die Wahrnehmung neu definiert werden sollte. Der *fotodinamismo futurista* und der Film, der in der Nachfolge dieser Bewegung entstanden ist, sind somit einer Hinterfragung der Gestik und der Bewegung verpflichtet, die die bisher gültigen Darstellungsmodi ins Wanken bringt. Doch während die Photodynamiken den Ausdruck der Bewegung auf den Zuschauer zu übertragen trachteten, erstickt die Kurtisane Thäis am Ende des Films. Vielleicht findet damit die misogynste aller Avantgarden zu ihrem filmischen Abbild? Aber vielleicht wird damit zeitgleich zur weiblichen Verführung auch der *passatismo* eliminiert?

²⁶ Lista: *Cinema e fotografia futurista*, S. 90.

²⁷ Valentine de Saint-Point: „Manifesto della Dona futurista“. In: Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909–1944*. Bd. 1, Blatt 23 und dies.: „Manifesto futurista della Lussuria“. In: ebd., Bd. 1, Blatt 29.

DIE BEWEGUNG UND DIE NEUEN
TECHNOLOGIEN IM ZWEITEN FUTURISMUS
(1915–1945)

MASSE – MOLOCH – MASCHINEN-MENSCH

METROPOLIS (1927) als (post-)moderne Umkodierung der Vorbilder

Die Titel-Alliteration des vorliegenden Kapitels *Masse – Moloch – Maschinen-Mensch* ist kein bloßes Wortspiel, das einen Wortzauber heraufbeschwören soll. Das Bild des Molochs, das seine maschinesk-anthropomorphe Entsprechung in der falschen Maria, einer Art *Eva der Zukunft* (1886)¹ findet, zählt zusammen mit dem *Ornament der Masse*² zu den wichtigsten und immer wieder besprochenen Motiven des Stummfilmklassikers METROPOLIS (D 1927) von Fritz Lang (1890–1976). Darüber hinaus zeichnet sich dieser Ur-Film des deutschen *Science-Fiction* durch eine Vielzahl an selbstreferenziellen Elementen, *mise en abymes* und Verweisen auf nichteuropäische Kulturen sowie auf Kunstströmungen wie Futurismus, Expressionismus, Neue Sachlichkeit etc. aus. Vor allem jedoch beinhaltet METROPOLIS ein wahres Konglomerat an Hinweisen auf die bis 1927 entstandenen kinematographischen Werke, die Giovanni Lista dazu veranlassten, diesen Film als ein Beispiel eines internationalen Zweiten Futurismus zu sehen.³

Einen dieser Rekurse bildet, wie dies Lotte H. Eisner (1896–1983) bereits Ende der 1960er-Jahre konstatierte⁴, der zu Beginn des *Ersten Weltkrieges* fertiggestellte und unter dem Namen des wohl bekanntesten italienischen Fin-de-Siècle-Dichters Gabriele d'Annunzio (1863–1938) vermarktete Film CABIRIA/CABIRIA (I 1914).⁵ Ein weiterer, in wesentlich geringerem Maße beachteter Film des früheren Méliès-Mitarbeiters André Deed (1879–1940), ist der Film L'UOMO MECCANICO/MECHANISCHER MENSCH (I 1921).⁶ Beide Filme – der erste ein

¹ Villiers de l'Isle-Adam: *Die Eva der Zukunft*. Deutsch von Annette Kolb. Frankfurt a. M. 1984; vgl. auch Peter Gendolla: *Die lebenden Maschinen. Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A Hoffmann und Villiers de l'Isle-Adam*. Marburg/Lahn 1980; ders.: *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte des Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam und Hans Bellmer*. Heidelberg 1992 sowie Annette Barkhaus/Anne Fleig (Hrsg.): *Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle*. München 2002.

² Vgl. Siegfried Kracauer: „Das Ornament der Masse“. In ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a. M. 1977, S. 50–63.

³ Vgl. Giovanni Lista: *Cinema e fotografia futurista*. Mailand 2001, S. 114.

⁴ Lotte H. Eisner: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a. M. 1975², S. 225 und dies.: *Fritz Lang*. New York 1976, S. 83f.

⁵ Vgl. Daniel Gethmann: „Daten und Fahrten. Die Geschichte der Kamerafahrt, *Cabiria* und Gabriele D'Annunzios Bilderstrategie“. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Friedrich Kittler/Bernhard Siegert (Hrsg.): *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio erobert Fiume*. München 1996, S. 147–174.

⁶ Vgl. Giovanni Lista: *Cinema e fotografia futurista*. Mailand 2001, S. 68f. Der während der Tagung *Kunst und Medialität. Die Filme der Avantgarde* (01.–03.06.2003; Universität Stuttgart, Forschungsprojekt „Ursprünge der Moderne“) gehaltene Vortrag von

während des *Zweiten Punischen Krieges* (218 v. Chr.–201 v. Chr.) spielendes, beinahe dreistündiges Historienspektakel, der zweite ein burleskes, in der Gegenwart angesiedeltes Phantasiestück mit dem Sujet zweier von Menschen ferngesteuerter Roboter – konstituieren zusammen mit den visuellen Entwürfen der Avantgarden einige wichtige Rekurse METROPOLIS'. Diese sollen im vorliegenden Kapitel vorgestellt und unter den Prämissen *Masse – Moloch – Maschinen-Mensch* näher untersucht werden. Mithin werden, neben einem Exkurs zum Thema und Begriff ‚Masse‘, die handlungsrelevanten, ästhetischen Komponenten dieser Titel-Prämissen verhandelt, d. h. die Art der Masseninszenierungen und der Maschinen-Körper-Phantasien.⁷

METROPOLIS ALS POSTMODERNES WERK ?

Der Film METROPOLIS, der nach 18-monatiger Drehzeit kurz vor der Tonfilmerfindung am 10. Januar 1927 in die Kinos kam und seine damals immensen Produktionskosten von 28 Millionen Mark in den Augen der meisten Zeitgenossen kaum rechtfertigte, kann längst eine beachtliche Bibliografie wissenschaftlicher Arbeiten aufweisen: Methodisch erstrecken sie sich von den frühen gesellschaftskritisch ausgerichteten Untersuchungen⁸ über psychoanalytische oder auch feministische Arbeiten bis hin zu aktuellen poststrukturalistischen und (Post-)Gender-Theorien.⁹ Thematisch werden Filmelemente wie ‚Faschismus‘ und ‚Masse‘ gleichermaßen analysiert wie die ‚(Zukunfts-)Stadt‘ oder der ‚Replikant‘, die ‚Femme fatale‘ oder der ‚Cyb[erneti]c]-Org[anism]‘.¹⁰

Friedrich Kittler: „*L'uomo meccanico: Theater, Film, Fernsehen in einem*“ ist der Verf. bis zum Abschluss der Arbeiten am Aufsatz leider unbekannt geblieben.

⁷ Zum Thema der Inszenierungen allgemein vgl. Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt a. M. 2001.

⁸ Vgl. v. a. Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M. 1995³, insb. S. 158ff und S. 172f.

⁹ Vgl. z.B. Patricia Mellencamp: „Oedipus and the Robot in ‚Metropolis‘“. In: *Enclitic*. Jg. 5 (Frühjahr 1981), H. 1, S. 20–42; Andreas Huyssen: „The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Langs ‚Metropolis‘“. In: *New German Critique*. Bd. 24/25 (Herbst/Winter 1981), H. 2, S. 221–237; Anton Kaes: „Cinema and Modernity. On Fritz Langs ‚Metropolis‘“. In: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hrsg.): *High and Low Cultures. German Attempts at Mediation*. Medison 1994, S. 19–44.

¹⁰ Vgl. Huyssen: *The Vamp and the Machine*. Zum Thema des Cyborgs als einer feministischen Größe vgl. auch Donna Haraway: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“. In: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a. M./New York 1995, S. 33–72; Anne Balsamo: *Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Woman*. Durham/London 1997².

Für die phönixartigen Schübe innerhalb der wissenschaftlichen Beschäftigung mit diesem Film sind – neben dem deutschen Traum(a)¹¹ und dem Thema des ‚Maschinenmenschen‘¹² – insbesondere die fortwährenden Rekonstruktionen METROPOLIS’ verantwortlich zu machen. Sie zeugen einerseits vom großen Interesse an dem (anti-)utopischen Stummfilmklassiker, andererseits entfachen sie die Faszination auch selbst immer wieder aufs Neue. Dabei wurde der beinahe dreistündige Koloss, der nicht zuletzt wegen des vorab überzogenen Publicity-Aufwandes die Mehrzahl der 1.200 Gäste des Uraufführungspublikums in ihren Erwartungen enttäuschte, von der Produktionsgesellschaft Ufa nur wenige Wochen nach dem Start aus den Kinos genommen. Bereits vor dem deutschen Premierenfiasko kürzte das amerikanische Filmstudio Paramount, das die Distribution in den USA übernommen hatte, den Film unter dem Vorwand, er sei für amerikanische Verhältnisse zu lang und auch zu wenig kohärent, um gut ein Drittel seiner Länge ab, montierte und gruppierte ihn darüber hinaus neu und codierte einige seiner wichtigsten Aussagen vollkommen um. In dieser gekürzten Version wurde METROPOLIS daraufhin in Deutschland wie auch weltweit gezeigt.¹³

Seinen eigentlichen Boom, die „Geburt [...] als Kultfilm“¹⁴, wird METROPOLIS erst 1984 erleben, infolge der Re- und Neukonstruktion seitens Giorgio Moroder (geb. 1940).¹⁵ Diese Fassung zeichnet sich durch eine musikalische Neukodierung mit Rückgriff auf die damals aktuelle Popmusik sowie durch eine mutige Kolorierung aus. Mitunter führte ein bewusst eingesetztes Spiel mit den Kontrasten zwischen der Tonkulisse einerseits sowie den Bildern und der Handlung andererseits zu einem erneuten METROPOLIS-Triumph, dessen Siegeszug die im Jahr 2001 fertiggestellte und sich auf die Premierenpartitur stützende METROPOLIS-Fassung der Murnau-Stiftung fortsetzte. Dieses Resultat einer jahrzehntelangen akribischen Recherche- und Wiederherstellungsarbeit entstand unter der Leitung Enno Patalas’ und Martin Koerbers. Doch auch nach dieser knapp drei Jahrzehnte andauernden Bearbeitung sahen sich die Restauratoren genötigt, darauf hinzuweisen,

¹¹ Klaus Kreimeier sieht in METROPOLIS „ein Problem der Deutschen“, denn „wäre dem nicht so, dauerten die Auseinandersetzungen über diesen Film nicht bis heute.“ *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. Frankfurt a. M. 2001², S. 183.

¹² Siehe Anm. I.

¹³ Ein Relikt dieser gekürzten Fassung ist die 1999 von Eureka produzierte DVD mit der Musik von Peter Osborne.

¹⁴ Thomas Elsaesser: *Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang*. Hamburg/Wien 2000, S. 54.

¹⁵ Die *Metropolis*-Begeisterung manifestiert sich während der 1980er- und 90er-Jahre vor allem in Musikclips, wie denen von *Pink Floyd*, *Queen* oder *Madonna* und in Science-Fiction-Filmen – hier seien *BLADE RUNNER/BLADE RUNNER* (USA 1982), *TERMINATOR II/TERMINATOR II* (USA 1990), *THE FIFTH ELEMENT/DAS FÜNFTE ELEMENT* (FR 1997) genannt. Vgl. hierzu Enno Patalas: *Metropolis in/aus Trümmern. Eine Filmgeschichte*, Berlin 2001 und Eva Schweitzer: „Archaische und visionäre Metropolen“. In: Wolfgang Jacobsen/Hans Helmut Prinzler/Werner Sudendorf (Hrsg.): *Filmmuseum Berlin*. Berlin 2000, S. 79–106.

dass ein Viertel des Films „als verloren gelten muss“¹⁶ und METROPOLIS den Ruf „einer der großen Ruinen der Filmgeschichte“¹⁷ behalten wird. Dem ist aber, seit im Jahr 2008 eine Kopie der Premierenfassung in Buenos Aires gefunden worden ist und die neueste Fassung im Jahr 2010 ihre Premiere feierte, nicht mehr bzw. nur noch teilweise so.¹⁸

Die Rezeptions- und Aufführungsgeschichte METROPOLIS', die beachtliche Auswirkungen auf seine Struktur zeitigt, ist kein Einzelfall. Von den meisten Stummfilmen – man denke an LE PASSION DE JEANNE D'ARC/DIE PASSION DER JUNG-FRAU VON ORLÉANS (FR 1928) von Carl Theodor Dreyer (1889–1968) – kursierten unterschiedliche Fassungen, die originalen Filmrollen wie die Drehbücher sind verbrannt, verschollen, beschädigt.¹⁹ Möglicherweise leitete gerade die von Anfang an fragmentarische, wenngleich als organische Einheit präsentierte offene Struktur METROPOLIS' auch seine Wiederentdeckung durch die Postmoderne und die Popkultur ein.²⁰ Hieran anknüpfend formulierte Thomas Elsaesser die These, METROPOLIS, ein Film, der womöglich auch am Premierenabend in einer vorläufigen Fassung gezeigt worden sei, antizipiere durch seine Struktur die Postmoderne und ihren Umgang mit einem „Werk“.²¹ Nicht nur die Moroder-Fassung wird hier bezeichnenderweise als (bewusst) ambivalent und offen beschrieben, sondern auch die Premierenfassung kann aufgrund ihrer Ambivalenzen, die sich einerseits zwischen der visuellen Gestaltung und der Handlung und andererseits zwischen den christlichen Mythen und den Technikphantasien bewegen, zu einem weniger avantgardistischen als postmodernen Werk gezählt werden. In letzter Konsequenz bedeutet dies, dass METROPOLIS nicht rekonstruierbar ist. Vielmehr zieht seine Sinnpluralität notwendigerweise eine Interpretations- und Rekonstruktions-Mehrschichtigkeit nach sich, aufgrund derer dieser Film – aus dessen offenem Charakter die verschiedenen Rekonstruktionen weit- aus mehr schöpfen, als dass sie ihn erschöpfen könnten – als eine regelrechte *opera aperta*²² gelten kann.

Hinter diesem Terminus verbirgt sich bekanntlich jene Form des ‚Werkes‘, bei der die organische Einheit des Artefaktes evident, bisweilen auch nur

¹⁶ METROPOLIS. DVD. Hrsg. von Enno Patalas und Martin Koerber im Auftrag der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung. München 2003.

¹⁷ Herbert Heinzelmann: *Film-Heft Metropolis*. Köln 2002, S. 4.

¹⁸ Vgl. „Die Neuentdeckung von Metropolis“. In: *Zeit Online*. URL: <http://www.zeit.de/online/2008/27/metropolis-vorab> (17.05.2015).

¹⁹ Zur „cultural archeology of the new medium“ vgl. Elsaesser (Hrsg.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrativ*. London 1994³, Zit. S. I.

²⁰ Vgl. Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg 1997⁵.

²¹ Vgl. Elsaesser: *Metropolis*, S. 102.

²² Umberto Eco: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Mailand 1972⁴ sowie ders.: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M. 1973.

angedeutet subvertiert wird, um somit eine Perzeption²³ wie Rezeption zu generieren. Die offenen Kunstwerke sind folglich „caratterizzate dall’invito a fare l’opera con l’autore“²⁴, durch die teils aktionistisch und/oder performativ gedachte Einladung gekennzeichnet, zusammen mit ihrem Autor das Werk zu *machen*; und dies nicht nur, wenn sie einen fragmentarischen Charakter besitzen, sondern auch dann, wenn sie zwar physisch abgeschlossen und dennoch offen sind für Neuknüpfungen von inneren Beziehungen, die der Rezipierende – *il fruitore* – im perzeptiven Akt entdecken soll.²⁵ Die ästhetischen „Erfahrungen beim Genuß von Kunstwerken“, vor allem jene vom „semiotischen Gesichtspunkt“²⁶ her, beziehen sich so innerhalb einer „Fundamentalphilosophie des Zeichens“²⁷ Eco’scher (1932–1916) Prägung auf *Semata*, die im perzeptiven Akt und im Kontext von Kultur existieren – dabei ist eine Kultur der Rezeption gleichermaßen wie die der Entstehungsumgebung gemeint.²⁸

Auch METROPOLIS bewahrt auf beiden formalen Ebenen – der seines Entstehungsortes sowie der seiner Rezeptionen und Restaurierungen – den Charakter eines durchweg ambivalenten, offenen Zeichens. Die Dekonstruktion seitens Hollywoods, die Neukonstruktion von Giorgio Moroder und die Rekonstruktionen der Murnau-Stiftung stellen jede für sich nicht nur verschiedene METROPOLIS-Versionen dar, sondern unterschiedliche Filme, die sich inhaltlich widersprechen und bisweilen eine andersgeartete ‚Idee‘ transportieren. Zwar vollziehen sich die fortwährenden Neukombinationen des Films METROPOLIS auf der Produktions- und Distributionsebene, gleichwohl bleibt dieser Film auch in seiner letzten Fassung immer noch ein Fragment, und bei jeder intensiveren Beschäftigung mit diesem wird sich das Problem ergeben, die Lücken – ob technisch, ob imaginär – zu schließen. Dieses imaginäre ‚Vervollständigen‘ lässt die spätestens seit dem Barock existierende Werkästhetik, die mehrere Dekodierungsmöglichkeiten und Lösungsoptionen anbietet²⁹, als das eigentliche Paradigma

²³ Vgl. Peter Bondanella: „Cultural Theory and Popular Culture. From Structuralism to Semiotics“. In: Norma Bouchard (Hrsg.): *Umberto Eco’s Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguity of Interpretation*. New York u.a. 1998; ders.: *Umberto Eco and the Open Text. Semiotics, Fiction, Popular Culture*. Cambridge 1997; Armin Burkhardt (Hrsg.): *Umberto Eco zwischen Literatur und Semiotik*. Braunschweig 1991.

²⁴ Eco: *Opera aperta*, S. 52.

²⁵ Ebd. Zum Thema der Perzeption vgl. auch ders.: *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologia*. Mailand 1968¹ sowie ders.: *Trattato di semiotica generale*. Mailand 1973¹.

²⁶ Ders.: *Einführung in die Semiotik*. München 1972, S. 145.

²⁷ Dieter Mersch: *Umberto Eco zur Einführung*. Hamburg 1993.

²⁸ Wie sich dabei die Rolle des Rezipienten innerhalb des Eco’schen semiotischen Systems zugunsten einer eher geschmälernten Freiheit verändert hat, lässt sich durch einen Vergleich folgender Werke feststellen: Eco: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Mailand 1979 und ders.: *I limiti dell’interpretazione*. Mailand 1990.

²⁹ Ders.: *Opera aperta*, S. 30f.

METROPOLIS' erscheinen. Es spielt eigentlich keine Rolle, dass die Vielschichtigkeit dieses Films eher das Resultat mehrerer Arbeitsunfälle ist – gearbeitet wurde zeitgleich am Roman, Drehbuch und Film – als dass sie auf ein Handlungskonzept zurückzuführen wäre. Der Film, der sich immer wieder als „offen für ständige Neuknüpfungen“³⁰ innerer Beziehungen erwiesen hat, kann durch seinen Fragmentcharakter, durch die Zitate und die Bild-Handlung-Diskrepanzen zumindest als ein Sonderfall der *opera aperta* gelten.

Obschon heute, gerade da sie eine offene Struktur des Films bedingen, zu meist positiv eingeschätzt, wurden die Brüche des Films lange Zeit aufs Schärfste bemängelt. Der Vorwurf des Bild-Handlungs-Antagonismus, der aus dem Kontrast zwischen der visuellen und der ideellen Ebene entsteht und von dem die Moroder-Fassung profitiert, begleitet den Film seit seiner Premiere. Die vielkritisierte, dystopische Story, gebunden an eine apokalyptische Zukunftsvision, zeugt in der Tat von einer wenig differenzierten, dafür aber um so hierarchischeren Typisierung der Menschen: einerseits die Masse der anonymen, im buchstäblichen Untergrund lebenden Arbeiter, die als Maschinenfutter dient, andererseits die wenigen in einem rokokohaften *locus amoenus* bzw. in der technikbejahend-futuristischen Stadtlandschaft wohnenden Reichen. Die Hierarchisierung findet ihre Entsprechung in der Figur des Dreiecks, dessen Form die Inserts wie auch das Massenornament einnehmen (Abb. 1, 2, 3, 4). Am Gipfel der hierarchischen Struktur befindet sich Fredersen, der die Macht verkörpernde Herrscher von Metropolis.³¹

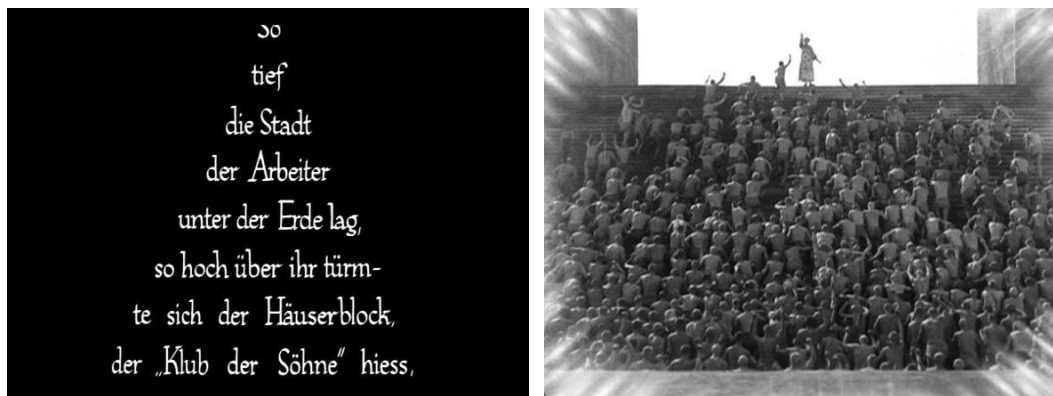


Abb 1 und 2: Screenshots aus METROPOLIS

³⁰ Siehe oben.

³¹ Für diese Figur soll Henry Ford Pate gestanden haben, aufgrund seiner Physiognomie, seines Führungsstils und der Prozesse der Arbeitsteilung und Technologisierung innerhalb seiner Werke. Vgl. Huysen: „The Vamp and the Machine“, S. 23f.



Abb. 3 und 4: Screenshots aus *METROPOLIS*

Am Ende des Films werden diese konträren Welten in Manier der „Gartenlaubenromantik“ und „unter Umgehung aller Tarifverhandlungen“³² miteinander versöhnt. Die Liebesgeschichte zwischen Maria, „nur eine[r] Arbeitertochter“³³, und Freder, Fredersens Sohn, findet wie unausweichlich ihre Erfüllung, die Klassengegensätze werden triumphartig überwunden und somit die Bemühungen Marias, die von den Arbeitern als Prophetin verehrt wird, schlussendlich belohnt. Weder vermag es Fredersen dieser Entwicklung zuvorzukommen noch der wahnhaft-forscher Rotwang, der in einem frankensteinischen Akt eine Androidin als Substitut für seine an Fredersen verlorene Exgeliebte Hel erbaut hat. Selbst dem mit Weiblichkeitsattributen ausgestatteten Roboter, dem in einem zweiten Schöpfungsakt das Äußere Marias mithilfe elektrischer Strahlen übergestülpt wird, gelingt es nicht, die dialektisch anmutende Synthese zu sabotieren. Die Androidin soll zwar – so die Idee Fredersens – die Sinne der Arbeiter sowie Freders durch Verheißungen sexueller und materieller Art umnebeln und so jeglichen Revolutionsgedanken im Keim ersticken; indes scheint *la donna meccanica* nur zu genau den Racheplan ihres Erschaffers Rotwang zu erfüllen. Die in ihrer Roboterform phallusartige Synthese der Hure Babylon und des Racheengels folgt als Trugbild des Humanen mit maschineller Unbeirrbarkeit lediglich einem Ziel: der amoklaufartigen Zerstörung der Maschinenstadt Metropolis.

Die „ganze spukhafte Lieblichkeit des Automaten“³⁴, vor allem jedoch der vermeintlich autonome Charakter der im buchstäblichen Sinne aus der Hand Rotwangs erschaffenen Maschinenbraut, rekurriert auf pygmalioneske Vorbilder

³² Béla Balázs und Herbert Jhering, zit. nach Michael Töteberg: *Fritz Lang. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1985, S. 55.

³³ So einer der Filminserts. Im Roman dagegen wird die Herkunft Marias verschleiert. Vgl. Thea v. Harbou: *Metropolis* (gekürzte Fassung). Berlin 1926.

³⁴ So Rudolf Klein-Rogge alias Rotwang, der filmische Erschaffer der Maschinenfrau, im Hinblick auf die Wirkung der ‚falschen Maria‘. Rudolf Klein-Rogge: ‚Metropolis‘. In: *Ufa-Magazin* [Sondernummer zu ‚Metropolis‘]. 1927, im Besitz und Ausstellungsstück des *Deutschen Filmmuseum*, Berlin.

aus dem 19. Jahrhundert, beispielsweise auf die *Eve future*.³⁵ Wie diese oder teilweise bereits Frankenstein und der Golem-Mythos trägt auch jene „die gegenseitige Bedingtheit von Schöpfung und Destruktion“ in sich, ferner zitiert der Akt ihrer Erschaffung jenen „mystischen Initiationsritus“, welcher „es dem Mann erlaubt, seine Einheit mit dem göttlichen Schöpfer zu erfahren“.³⁶

Visuell-ästhetisch ist der Roboter eher der Endpunkt einer ganzen Galerie von Vorläufern denn ein Gebilde genieartig-göttlicher Schöpfung, mithin symbolisiert er gerade dadurch die Machart des gesamten Films. So wie bei seiner Erschaffung die mittelalterliche Ritterrüstung gleichermaßen wie das Gemälde *Maske in Gelb und Schwarz* (1923) des Expressionisten Oskar Schlemmer (1888–1943) als Vorbilder dienten, so werden auch die futuristischen Anleihen deutlich: Die roboterartige Armierung des destruktiven „Golem-Weib[s]“, auch sie eine Art „traumatische[r] Kern der männlichen Schöpfungsphantasien“³⁷, beschwört – wenngleich dem Ton der Schöpfung Gazzourmahs in Filippo Tommaso Marinettis (1876–1944) *Mafarka, le futuriste* (1910) entgegengesetzt – den Traum einer Menschengeschaffung, die „ohne das Zutun der Vulva“³⁸ und ganz und gar mechanisch erfolgt. Auch das destruktiv-erotische Gebaren der falschen Maria scheint jenen Vorstellungen entfesselter Wollust entlehnt, die Valentine de Saint-Point (1875–1953) in ihren beiden futuristischen Manifesten propagierte.³⁹ Weitere Körperinszenierungen des Films bedienen sich ebenfalls der Anleihen aus dem Umkreis der Avantgarden: die symbolische Kreuzigung Freders an der Uhr verweist auf das Gemälde *Mann am Kontrollpult* von 1924⁴⁰, die Arbeitermassen präsentieren sich uniformiert bekleidet mit den *tutte unice* des Futuristen Thayaht (1892–1959). Doch damit nicht genug: die Straßenansichten mit der dominanten Typographie ihrer Reklamen rekurren auf die futuristischen Tendenzen, ‚Kunst‘

³⁵ Zum Thema Pygmalion vgl. Mathias Mayer/Gerhard Neumann (Hrsg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg 1997.

³⁶ Vgl. Elisabeth Bronfen: „Leben spenden. Ohnmacht und Macht des weiblichen Cyborgs“. In: Rolf Aurich/Wolfgang Jacobsen/Gabriele Jatho (Hrsg.): *Künstliche Menschen. Manische Maschinen. Kontrollierte Körper*. Berlin 2000, S. 81–86, hier S. 81.

³⁷ Ebd., S. 82.

³⁸ Filippo Tommaso Marinetti: *Mafarka le futuriste*. Paris 1984, S. 168f. Vgl. auch Walburga Hülk: „Prophetie und Pro(s)thesis: Marinettis phantastische Körpermorphologie und die Replasmation des Wortes“. In: dies. (Hrsg.): *Spektrum. Siegener Perspektiven einer romanischen Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft*. Siegen 2003, S. 119–130.

³⁹ Valentine de Saint-Point: „Manifesto della Donna futurista“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami e documenti teorici del futurismo*. Florenz 1990. Bd. I, Bl. 23 sowie dies: „Manifesto futurista della Lussuria“. In: ebd., Bd. I, Bl. 29. Vgl. hierzu auch Tanja Schwan: „Die futuristischen Manifeste der Valentine de Saint-Point – zur Performativität von ‚gender‘ in medialer Vermittlung“. In: Marijana Erstić/Gregor Schuhen/dies. (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2004, S. 259–298.

⁴⁰ Zu kunsthistorischen Verweisen vgl. Heide Schönemann: *Fritz Lang. Filmbilder – Vorbilder*. Berlin 1992, S. 74ff. Siehe auch Elsaesser: *Metropolis*, S. 28f.

als einen Teil des ‚Kommerzes‘ in die Wirklichkeit zu überführen, die sich bewegenden Maschinen des Vorspanns sind Reminiszenzen an die kubofuturistischen Filmexperimente Fernand Legers (1881–1955) oder Francis Picabias (1879–1953) usw.

Doch während der Roman und die Filmhandlung des Plagiats und der Trivialisierung bezichtigt wurden – „Nimm zehn Tonnen Grausen, gieße ein Zehntel Sentimentalität darüber, koche es mit sozialem Empfinden auf und würze es mit Mystik nach Bedarf; verrühre das Ganze mit Mark (sieben Millionen) und du erhältst einen prima Kolossalfilm“⁴¹, spottete beispielsweise das Satiremagazin *Simplicissimus* über METROPOLIS –, sprach man der visuellen Gestaltung und vor allem der spezifisch Lang’schen „métaphysique de l’architecture“⁴², für die in diesem Film üblicherweise die 1924 angetretene Reise Fritz Langs und Erich Pommers (1889–1966) nach New York und Hollywood verantwortlich gemacht wird⁴³, eine revolutionäre Rolle zu. So teilt auch Luis Buñuel (1900–1983) dieses „más maravilloso libro de imágenes que se ha compuesto“⁴⁴ („wunderbarste Bilderbuch, das er kenne“) in zwei Filme ein: einerseits die eher dürftige Geschichte, andererseits die filmtricktechnisch überwältigenden Maschinen- und Architekturträume. Der Stadtorganismus, dessen Einzelteile mit Rampen verbunden sind, verweist nicht lediglich auf die urbane Struktur von New York. Vielmehr zeugt dieser von der Nähe des Films zum Futurismus, die sich – offensichtlich wurden die Stadtansichten von den „prophetic designs“⁴⁵ des Futuristen Antonio Sant’Elia (1888–1916) angeregt⁴⁶ – in der visuellen Gestaltung und im

⁴¹ *Simplicissimus*. Bd. 31 (1927), H. 44, S. 587.

⁴² Claude Chabrol: „Fritz Lang“. In: *Cahiers du Cinéma*. 54 (Dez 1955), S. 55.

⁴³ Das erste Bild New Yorks vom Deck des Schiffes aus war Lang zufolge „eine Straße, durch Neonlampen taghell beleuchtet und, alles überragend, ständig wechselnde, an- und ausgehende, spiralförmige, riesige Leuchtreklame“, die in Lang „die erste Ahnung von einer Stadt der Zukunft“ hervorrief. Frederick W. Ott: *The Films of Fritz Lang*. New Jersey 1979, S. 27. Vgl. auch Töteberg: *Fritz Lang*, S. 52.

⁴⁴ Zit. nach: Luis Buñuel: „Metropolis“. In: *La Gazeta Literaria*, (01.05.1927), S. 54; Dt. in und zit. nach ders.: *Die Flecken der Giraffe. Ein- und Überfälle*. Deutsch von Fritz Rudolf Fries. Berlin 1991, S. 104–108, hier S. 104.

⁴⁵ Judy Davies: „Mechanical millenium: Sant’Elia and the poetry of Futurism“. In: Edward Timmes/David Kelley (Hrsg.): *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art*. Manchester 1985, S. 65–79, hier S. 66.

⁴⁶ Zur Architektur in *Metropolis* vgl. z. B. Helmuth Weihsmann: „Baukunst und Filmarchitektur im Umfeld der filmischen Moderne“. In: Harro Segeberg (Hrsg.): *Medien-geschichte des Films*. Bd. 3. *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. München 2000, S. 177–215, insb. S. 197–203; Walter Prigge/Frank Herterich: „Skyline: Zeichen der Stadt. Moderner und postmoderner Städtebau“. In: Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadt-darstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 304–324. Zum Thema Film und Architektur vgl. Helmut Färber: *Baukunst und Film. Aus der Geschichte des Sehens*. München 1977 (1994²).

Hinblick auf den ideengeschichtlichen Hintergrund futuristischer Architektorentwürfe äußert.

Wie die Architekturphantasien des Films bilden auch die von Antonio Sant'Elia (1888–1916) konzipierten Bauten eine *città futurista* „agile, mobile, dinamic[a] in ogni sua parte“ („agil, beweglich, dynamisch in allen Teilen“), vergleichbar darüber hinaus auch mit einer „gigantischen Maschine“, mit einer „macchina gigantesca“.⁴⁷ Hier wie dort kommt die Vorstellung eines im steten Wandel inbegriffenen urbanen Stadtrhizoms zum Tragen, das auf einem organischen Infrastrukturmuster basiert. Einzelne Teile dieser futuristisch konzipierten Stadt-Maschinerie, wie dies Vincenzo Fani Ciotti – Volt (1888–1927) in seinem Manifest *La casa futurista. Indipendente – Mobile – Smontabile – Meccanica – Esilarante* betont, sind untereinander mit mobilen Rampen verbunden. Die Stadt selbst soll sich unendlich bzw. so weit erstrecken können, bis sie das Territorium einer anderen Megapolis erreicht hat. Die ständigen Kämpfe um das Territorium, der Zufall des Krieges, werden – so das futuristisch-apokalyptische Szenario – zum wandelnden Charakter der urbanen Stadtstruktur gleichermaßen beitragen wie die architektonisch den Zufall einkalkulierenden mobilen Elemente.⁴⁸

Die Idee des Menschen innerhalb eines technokratischen, bisweilen auch katastrophenartigen Stadtkörpers erscheint mit der Industrialisierung identisch: „Schornsteine, [...] der Ozonduft der Elektrizitätswerke, das Keuchen der Lokomotiven, das Heulen der Sirenen [...] Wir fühlen wie die Maschinen, wir fühlen uns aus Stahl erbaut, auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert“⁴⁹ lautet die futuristische Gleichsetzung zwischen der Maschinenstadt und dem mechanisierten Menschen. Dieser „glänzende Stahl, sowie „der Ozonduft der Elektrizitätswerke“ scheinen, wie auch die futuristische Neubestimmung des Menschen, die zeitgleich zu jener politischen Umwälzung erfolgt, die den Faschismus einleitet (die Rede ist von dem „Marsch auf Rom“⁵⁰) in der Verbindung von Avantgarde-Pathos und Macht-Inszenierung geradezu ein filmisches Treatment für die Stadt- und Massenchoreographien METROPOLIS' geliefert zu haben.

⁴⁷ Antonio Sant'Elia: „L'Architettura Futurista“, Dir. del. Movimento Futurista. Mailand 11.07.1914. In: Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami e documenti teorici del futurismo*. Bd. 1, Bl. 66, S. 2.

⁴⁸ Vincenzo Fani Ciotti alias Volt: „La casa futurista. Indipendente – Mobile – Smontabile – Meccanica – Esilarante“. In: *Roma Futurista*, 81 (25.04.1920) und 82 (02.05.1920). Zit. nach Ezio Godoli: „Stadt, Architektur und Einrichtung“. In: Ingo Bartsch/Scudiero (Hrsg.): „...auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!...“ *Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945*, Bielefeld 2002, S. 129–144, insb. S. 131f.

⁴⁹ Enrico Prampolini/Ivo Panaggi/Vinicio Paladini: „L'Arte meccanica“. In: *Noi*. 2 (1922), S. 1–2. (Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami e documenti teorici del futurismo*. Bd. 2, Bl. 159, S. 1f.).

⁵⁰ Zu den Verbindungen zwischen Faschismus und Futurismus vgl. Ingo Bartsch: „Der mechanisierte Mensch in der Ideologie des Futurismus“. In: ders/Maurizio Scudiero (Hrsg.): „...auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!...“, S. 40–46.

Denn jenes aufklärerisch anmutende Problem, „aus [...] Hundertschaften Menschen, Einzelwesen mit Hirn, Willen und Ziel zu machen“,⁵¹ das Fritz Lang anno 1924 als eines der Grundmotive seines Schaffens bestimmte, scheint im Hinblick auf METROPOLIS – hier kann Siegfried Kracauers (1889–1966) These vom „menschlich [...] schockierend[en] Versagen“⁵² völlig zugestimmt werden – kaum zu gelingen. Dass die Arbeitermassen am Anfang unfrei und uniformiert erscheinen, mag noch einer technikkritischen Position entstammen, dass sich am Ende des Films gleichwohl eine Unterwerfung dem Führer gegenüber abzeichnet, ist seit der Interpretation Kracauers immer wieder als ein Scheitern nicht nur der im Film dargestellten Revolution, sondern auch der Handlung und des visuellen Konzeptes gelesen worden.⁵³ Es ist bezeichnend, dass die zu Kreisen, Linien oder Dreiecken choreographierten Massenszenen von dem Nationalsozialisten Otto Kriegk (1892–1945) wie von den Stalinisten⁵⁴ gleichermaßen als eindrucksvoller Präsentationsmodus der Massen postuliert worden sind, die gleichen Szenen dagegen – bezogen auf die einfache Dialektik der Geschichte – von den Vertretern der Kulturkritik mit Kracauer an der Spitze als eine (positive) Vorwegnahme der NS-Zeit, als Sinnbild der Massenrepression und -regulierung gelesen wurden.⁵⁵ Wie der Futurismus, der keineswegs als Geburtsstätte des Faschismus fungierte und dennoch einige der Inszenierungsmuster des totalitären Regimes entwickelte, mit diesem bisweilen sympathisierte⁵⁶, so trägt auch METROPOLIS, ein Film, der bewusst als ein Publikumsmagnet Hollywood'scher Art dienen sollte, Anzeichen des Populismus und des Protofaschismus in sich. Die Choreographie der Masse scheint hier – sinnbildlich für die Beziehung zwischen dem Körper, der Gesellschaft und der Kultur stehend – die Massenvorstellungen des Bürgertums zu generieren, gleichsam die politische Orientierung des kommenden Jahrzehnts antizipierend, und nicht von ungefähr wurden im Hinblick auf die reglementierten Arbeitermassen des Films nach dem Zweiten Weltkrieg Vergleiche mit Auschwitz herangezogen.⁵⁷ Die Einschreibung des (Massen-)Körpers in den kulturellen

⁵¹ Abgedruckt in: Fritz Lang: „Aufgelöste Massen“. In: Fred Gehler/Ulrich Kasten (Hrsg.): *Fritz Lang. Die Stimme von Metropolis*. Berlin 1990, S. 174–176, hier S. 174.

⁵² Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 159.

⁵³ Siehe oben.

⁵⁴ Vgl. Otto Kriegk: *Der deutsche Film im Spiegel der Ufa. 25 Jahre Kampf und Vollen- dung*. Berlin 1943, S. 88f. sowie Elsaesser: *Metropolis*, S. 63–70.

⁵⁵ So der Tenor bei Kracauer, siehe Anm. 8. Im Motiv der Wiederholung des Immergleichen und dem der betrogenen Masse nähert sich der Film – wenn auch wesentlich undifferenzierter – m. E. eher dem Standpunkt der Kulturkritik als dem Faschismus an. Zum Thema der Instrumentalisierung im Rahmen der (Groß-)Städte vgl. Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. In: Adorno: *Gesammelte Schriften*. Bd. 3. Hrsg. von Rolf Tiedmann. Frankfurt a. M. 1984², insb. S. 141f.

⁵⁶ Zur politischen Weltanschauung des sog. *Primo futurismo* vgl. Christa Baumgarth: *Geschichte des Futurismus*. Reinbek bei Hamburg 1966, S. 104–121.

⁵⁷ Elsaesser: *Metropolis*, S. 73.

Diskurs, aber auch jenen der Macht, erscheint hier als eine historische Schnittstelle, angesiedelt zwischen den Massenängsten und der Menschenreglementierung des 19. und 20. Jahrhunderts. Inwieweit hierbei von einem christologischen Massenverständnis gesprochen werden kann, soll im Folgenden dargestellt werden.

MASSE

Seit der Französischen Revolution verkörpert die Vorstellung der Masse ein politisches Element, dessen sprengendes, unvorhersehbares Potenzial historisch höchst konträr eingestuft und vom Marxismus als erlösend⁵⁸, von der bürgerlich orientierten Massenpsychologie um 1900 dagegen als bedenklich, wenn nicht gar als extrem bedrohlich empfunden worden ist. Der durch Gustave Le Bon (1841–1931) (*Psychologie des foules*, 1895)⁵⁹, Sigmund Freud (1856–1939) (*Massenpsychologie und Ich-Analyse*, 1921)⁶⁰, aber auch José Ortega y Gasset (1883–1955) (*La rebelión de las masas*, 1930)⁶¹ vertretene bürgerliche Massendiskurs des 19. wie des beginnenden 20. Jahrhunderts bleibt von einer grundlegenden Skepsis der Masse, zuweilen auch dem Führer gegenüber, gekennzeichnet. Das Verhältnis von Macht und Masse wird, namentlich bei Freud, psychologisiert, die Masse im Diskurs des 19. Jahrhunderts mit einem ‚Weib‘ verglichen⁶² und als eine Vielzahl von Menschen begriffen, die ihre Individualität zugunsten der Gesamtheit aufgegeben haben und vom Archaischen, Leidenschaftlichen, Unzivilisierten bestimmt sind: Eine Ansammlung von Menschen werde dann zu einer Masse, wenn die bewusste Persönlichkeit schwinde und die Gefühle und Gedanken aller einzelnen Menschen nach derselben Richtung gerichtet seien.⁶³

Le Bons Skepsis der Masse gegenüber genauso wie Freuds Gleichsetzung der Hypnose mit der Massenverführung, wie später von Thomas Mann (1875–1955)

⁵⁸ Vgl. Karl Marx/Friedrich Engels: „Von der kapitalistischen zur kommunistischen Gesellschaft“. In: Norbert Hoerster (Hrsg.): *Klassische Texte der Staatsphilosophie*. München 1976, S. 253–273.

⁵⁹ Gustave Le Bon: *Psychologie des Foules*. Paris 1963⁴.

⁶⁰ Sigmund Freud: *Massenpsychologie und Ich-Analyse. Die Zukunft einer Illusion*. Frankfurt a. M. 1995.

⁶¹ Ortega y Gasset: *Der Aufstand der Massen*. Stuttgart 1989.

⁶² Vgl. Helmut König: *Zivilisation und Leidenschaft. Die Masse im bürgerlichen Zeitalter*. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 157ff. Nicht zuletzt aus diesem Grund stellt die Rolle der Frauen innerhalb der *Französischen Revolution* ein beliebtes Thema der feministischen Geisteswissenschaften dar. Vgl. hierzu Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hrsg.): *Sklavin oder Bürgerin. Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760–1830*. Frankfurt a. M. 1989; Inge Stephan/Sigrid Weigel (Hrsg.): *Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption*. Hamburg 1989; Sidonia Blättler: *Der Pöbel, die Frauen etc. Die Massen in der politischen Philosophie des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1995.

⁶³ Le Bon: *Psychologie des Foules*, insb. S. 10f.

in der Novelle *Mario und der Zauberer* (1930) modifiziert⁶⁴, oder seine negative Bewertung der Kirche als der schlechthinnigen Masse⁶⁵ haben, so scheint es, auch im Falle von METROPOLIS eine große Rolle gespielt. In der Auflösung des Linienornaments infolge der von der Menschmaschine angezettelten Massenmobilisierung (Abb. 11, 12, 14, 15) sind Reminiszenzen an Le Bon wie an Freud zu erkennen, im ambivalenten Verhältnis der Masse gegenüber, aber auch in den trauermarsch- wie prozessionsartigen Anordnungen der Arbeiter auf dem Weg zur Arbeit Rückbezüge auf Freud alleine. Als besonders interessant erscheinen jedoch im Falle eines Films, den Franz Werfel (1890–1945) als „Eucharistisch und thomistisch,/Doch daneben auch marxistisch“⁶⁶ beschrieb, jene Konnotationen des Wortes aber auch der Vorstellung der Masse, die auf die christlichen Mythen verweisen.

Das Homonym Masse, das nicht nur im Deutschen von den Geisteswissenschaften und von den Naturwissenschaften gleichermaßen beansprucht wird, ist zumeist auf das lateinische Wort *massa* zurückgeführt worden, das ursprünglich einen Klumpen aus Mehlkleister, aber auch aus Teig meinte.⁶⁷ Im *Neuen Testament* kommt dann nicht nur das Wort im *Ersten Paulusbrief an die Korinther* zum Tragen: Die entsprechende Passage scheint in ihrer Metaphorik das Homonym ‚Masse‘ in seinen Bedeutungen als *masse de peuple*⁶⁸ und *quantitatis materiae* vorwegzunehmen.

Als Mahnung vor einer inzestähnlichen Beziehung, ja vor „Unzucht, wie sie nicht einmal unter den Heiden vorkommt, daß nämlich einer mit der Frau seines Vaters lebt“⁶⁹, möchte der Brief dazu animieren, anstatt derartige Freveleien zu dulden, die vermeintlichen Unzuchttreiber in die Verbannung zu jagen, denn wie Sauerteig den Teig verderbe auch ein Sittenstrolch die gesamte Gemeinde. Der Sauerteig, ein Teig, der sich im Gärungs- und Verwesungszustand befindet, wird im Ersten Korintherbrief zum Symbol moralischer Verderbnis wie auch des ver-

⁶⁴ Thomas Mann: *Tonio Kröger. Mario und der Zauberer*. Frankfurt a. M. 1973.

⁶⁵ Freud: *Totem und Tabu*. In: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. IX, London, 1968⁴, S. 426.

⁶⁶ Zit. nach: Gehler/Kasten (Hrsg.): *Fritz Lang*, S.43.

⁶⁷ In seiner ursprünglichen Bedeutung – Teig oder Brot – wurde das lateinische Wort *massa* auch in die Bibel eingebettet: beispielsweise in der lateinischen Übersetzung des *Alten Testaments*. Das Wort rekurriert möglicherweise auch auf die ähnlichlautenden hebr. und gr. Begriffe ‚mazza‘ und ‚maza‘, die ebenfalls im Sinne von Brot verwendet wurden. Freilich läßt sich eine etymologisch einwandfreie Linie vom ähnlichlautenden griechischen Begriff ‚maza‘ bzw. dem hebräischen ‚mazza‘, über ‚massa‘ bis hin zum Deutschen ‚Matzen‘, dem Kommunionbrot, keinesfalls ziehen.

⁶⁸ *Ami du peuple*, 07.07.1792. In Deutschland wurde der französische Begriff bereits 1793 im Rahmen der Gentz'schen Übersetzung von Edmund Burkes *Betrachtungen über die französische Revolution* übernommen. Vgl. Burke: *Über die französische Revolution. Betrachtungen und Abhandlungen*. Berlin 1991, S. 108.

⁶⁹ I. Kor. 5,1, dieses wie alle folgenden deutschsprachigen Bibelzitate zit. nach *Neue Jerusalemer Bibel*. Freiburg in Breisgau 1985.

faulenden, somit auch vergänglichen Körpers des Menschen. Der Süßteig dagegen fungiert als eine Masse *sinceritatis et veritatis*, der Aufrichtigkeit und Wahrheit und deutet auch auf den geläuterten Körper der Menschen sowie auf den glorifizierten Auferstehungsleib Christi hin. Wenngleich in weiterer etymologischer Entwicklung unbeweisbar und aus theologischer Sicht kaum von Relevanz, erscheint aus der Sicht der Kulturwissenschaften die Verwendung jenes Wortes, mit welchem die Masse des ungesäuerten Teiges benannt wird, *massa* nämlich, seit der *Vulgata* von einer zumindest beeindruckenden Koinzidenz.

Non est bona gloriatio vestra! Nescitis quia modicum fermentum totam massam corrumpit? Expurgate vetus fermentum, ut sitis nova conspersio, sicut estis azymi. Etenim Pascha nostrum immolatus est Christus. Itaque epulemur: non in fermento veteri, neque in fermento malitiae et nequitiae: sed in azymis sinceritatis et veritatis.⁷⁰

Zu Unrecht rühmt ihr euch. Wißt ihr nicht, daß ein wenig Sauerteig den ganzen Teig durchsäuert? Schafft den alten Sauerteig weg, damit ihr neuer Teig seid. Ihr seid ja schon ungesäuertes Brot; denn als unser Paschalamm ist Christus geopfert worden. Laßt uns also das Fest nicht mit dem alten Sauerteig feiern, nicht mit dem Sauerteig der Bosheit und Schlechtigkeit, sondern mit den ungesäuerten Broten der Aufrichtigkeit und Wahrheit.⁷¹

Selbstverständlich ist mit dem Wort *massa* primär der Teig als Masse seiner Zutaten gemeint⁷², zum anderen aber versinnbildlicht das Wort in dem ausdrücklichen Imperativ an die Korinther auch die Gemeinde, die eine noch rohe und anfällige (Glaubens-)Masse bildet: „ihr seid ja [schon, Anm. d. Verf.] ungesäuertes Brot, denn als unser Paschalamm ist Christus verstorben“.⁷³ Durch die Benennung des Paschalammes wird auch jene Opferthematik heraufbeschworen, die die Grundlage des Christentums wie auch des Messesgeschehens darstellt. Der explizite Hinweis auf das Opferlamm und die erlösende Funktion Christi impliziert folglich auch das eucharistische Wunder⁷⁴, in dem die Theophagie, der „Skandal des rituellen Gottes-Verzehrs“⁷⁵, je nach Richtung des Christentums,

⁷⁰ I. Kor. 5,6–5,8, Lat. zit nach: *Biblia Sacra iuxta Vulgatum Clementinam*. Matrini 1959³.

⁷¹ I. Kor. 5,6–5,8.

⁷² So braucht es auch nicht zu verwundern, dass die Stelle gerne von Physikern zitiert wird. Vgl. Max Jammer: *Der Begriff der Masse in der Physik*. Darmstadt 1964.

⁷³ I. Kor. 5,7, zu der Beziehung zwischen der Gemeinde und der Erlösung vgl. Heiko Krimmer: *Erster Korintherbrief*. Bibelkommentare. Bd II. Neuhausen-Suttgart 1985, S. 131ff.

⁷⁴ „Das Brot, das ich geben werde, ist mein Fleisch, (ich gebe es hin) für das Leben der Welt“, 3. Joh. 6,51.

⁷⁵ Jochen Hörisch: *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*. Frankfurt a. M. 1992, S. 93.

symbolisch oder veritabel perpetuiert wird. Durch das rituelle Verspeisen verschmilzt zum Zwecke der Erlösung auch die symbolische „Herde“, das rohe und anfällige „ungesäuerte Brot“ geradezu kannibalisch mit der Kirche und mit Gott. Diese erlösende Neuerschaffung nimmt Bezug auf die Genesis des *Alten Testaments*. „das ist doch [...] Fleisch von meinem Fleisch“⁷⁶ heißt es an der Stelle der sekundären Erschaffung Evas, wodurch die Opferfunktion des ‚Spenders‘ unterstrichen wird. Gleichermaßen beinhaltet die Erlösung die heidnischen Ursprünge menschlicher Zivilisation.⁷⁷

Diese heidnischen Elemente versuchte die Institution Kirche terminologisch zu übertünchen. Zu Recht verwies Jochen Hörisch auf die stabilisierende Tendenz innerhalb der Biblexegese des Hochmittelalters, die dem Totemismus-Charakter der Eucharistie vor allem durch die Herausbildung einer neuen Terminologie ein Ende setzen wollte – ein Paradebeispiel hierfür liefert der die Verwandlung des Brotes in das Fleisch umschreibende Terminus *Transsubstantiation*. Die Debatte darüber, wie sich dieser nicht beobachtbare, dessen ungeachtet durchweg performative⁷⁸ Transsubstantiations-Prozess genau vollziehen soll, wurde – dem Begriffs-Euphemismus zum Trotz – nicht nur zum Konfliktherd der Scholastik und zu einem der Gründe der zweiten Kirchentrennung; sie ebnete darüber hinaus der physikalischen Massen-Theorie den Weg. Bereits im Mittelalter ist das zu verifizierende christliche Dogma unter anderem bei einem der Schüler Thomas von Aquins (1225–1274), namentlich bei Aegidius Romanus (1243–1316), um eine naturwissenschaftlich anmutende Note erweitert worden, in der die Physik des 20. Jahrhunderts „zweifelloso eine der modernsten Ideen in der Geschichte der Scholastik“⁷⁹ erkannt hat.⁸⁰ Im Rahmen der Philosophie verwendet auch noch Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) im bekannten Gestus der Versöhnung der Naturwissenschaften mit der Theologie den Begriff der ‚trägen Masse‘, um eine physikalische „Möglichkeit der Mysterien [...] zu rechtfertigen, also der Möglichkeit der Dreieinigkeit, der Fleischwerdung und der Eucharistie“.⁸¹

⁷⁶ I. Buch Moses 2,23.

⁷⁷ Mit Freud sucht auch Jochen Hörisch primär im Dionysos-Mythos und in jenen rituellen Totemmahlzeiten, welche die „Urszene des Entspringens von Kultur“ offenbaren, nach der eigentlichen Inspiration zum rituellen Gott-Verzehr, wie er in allen vier Evangelien beschrieben und bei Johannes eine entschieden materialistische Note bekommt. Hörisch: *Brot und Wein*, S. 94. Vgl. auch Christoph Wulf: „Magen. Libido und Comunitas – Gastrolatrie und Askese“. In: Claudia Benthien/ders. (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 193–207, insb. S. 198f; 3. Joh., 6,48; Vgl. auch Freud: „Totem und Tabu“.

⁷⁸ Zur Performativität vgl. Uwe Wirt (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002.

⁷⁹ Zit. nach Jammer: *Der Begriff der Masse in der Physik*, S. 47.

⁸⁰ Zu der Entwicklung des Begriffes sowie zum Verständnis der Masse als Energie vgl. ebd.

⁸¹ Zit. nach ebd., S. 84.

Ein ähnlich stabilisierter Totemismus wie jener, der sich hinter dem Begriff der *Transsubstantiation* versteckt und aus welchem die physikalische Vorstellung der Masse möglicherweise resultierte, darauf verweisen gleichermaßen die Physik und die Philologie⁸², zeigt sich auch auf der Ebene der Liturgie: in der Formelhaftigkeit und der Figuration des performativen Geschehens, in der Choreographie des Messespektakels. Dass die Gläubigen durch die Regulierungsbemühungen der Institution Kirche dem Charakter der revolutionären Masse notwendig zuwiderlaufen, wird – angeregt vom Justizpalastbrand in Wien im Jahr 1927 – erst Elias Canetti (1905–1994) konstatieren. Canetti bezieht sich dabei primär auf die Verbindung zwischen der Masse und der Macht und spricht die Macht nicht mehr vordergründig einem Führer, sondern der immer auch anarchischen Masse zu. Angst vor einer Masse als einer die Ordnung subvertierenden Kategorie des politisch-religiösen Lebens kennzeichne implizit die Religionen, insbesondere den Katholizismus, lange vor der Konstitution einer revolutionären Masse im Sinne der Französischen Revolution. Konsequenterweise werden die Kirche und der Katholizismus in seinen Reglementierungsbemühungen bei Canetti nicht als die schlechthinnige Masse, sondern – im offensichtlichen Gegensatz zur dogmatischen Auffassung Freuds⁸³ – als eigentlicher Feind der Masse angesehen. Insbesondere beim Vorgang der Kommunion, bei der, so Canetti, die einzelnen Gläubigen einer Introspektive unterzogen werden, verrät die Kirche ihre Vorsicht vor allem, was an Masse auch nur gemahnen könnte. Sie schwächt und mildert das Gemeinsame und den wirklich anwesenden Menschen und setzt dafür ein geheimnisvolles Gemeinsames in der Ferne, das übermächtig ist, das des Gläubigen nicht unbedingt bedarf und das die Grenze zwischen ihm und sich, solange er am Leben ist, nicht wirklich aufhebt.⁸⁴

Die Gefahr des Totemismus zu bannen suchend, werden hier die Gläubigen explizit zu der das Opfer einnehmenden, implizit zu einer geschwächten und gemilderten, somit der Kirche sich opfernden Schar. Bereits die Wahl der Begriffe und Bilder des Christentums – der Hirte und die Herde – versucht die Konsequenz des Totemismus zu umgehen, den unterworfenen Rang der Gläubigen begrifflich zu festigen suchend.

Es braucht deshalb nicht zu verwundern, dass auch in METROPOLIS, dem „Gesamtkunstwerk für die Massen“⁸⁵, eine vergleichbar reglementierend

⁸² Vgl. ebd. sowie Barbara Davies: *Über die Bedeutungen archetypischer Vorstellungen und ihren Einfluß auf unsere Erkenntnisse, erläutert am Beispiel der Entstehung und Entwicklung des Massenbegriffs*. Zürich 1989, insb. S. 30f. und 66–71.

⁸³ Siehe oben.

⁸⁴ Elias Canetti: *Masse und Macht*. Bd. I. München 1976², S. 174. Vgl. hierzu auch Petra Kuhnau: *Masse und Macht in der Geschichte: Zur Konzeption anthropologischer Konstanten in Elias Canettis Werk ‚Masse und Macht‘*. Würzburg 1996, S. 72ff.

⁸⁵ Anton Kaes: „Das Kino und die Massen“. In: Inge Münz-Können/Wolfgang Schäffner (Hrsg.): *Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000*. Berlin 2002, S. 170–180, hier S. 173.

wirkende Massenchoreographie befolgt wird: Proportional zu der Anonymität und zum organisch-geometrischen Aufbau der Zukunftsstadt, die für den Film in verkleinerter Form errichtet wurde, erscheinen primär die Arbeiterkolonnen, die sich in dieser bewegen, von einer mechanischen-architektonischen Ordnung geführt, denn die Richtung der Bewegung geben die Rampen und Gänge an, später auch die Stadtlandschaften, flankiert von einer inszenierten „Ästhetik des schnellen Eisens und des kühnen Stahlbetons“.⁸⁶ Die filmische Stadt Metropolis fungiert also nicht (nur) als eine sich verselbstständigende futuristische Kulisse einer Handlung, die an ihrem Ende in ein melodramatisches, christlich-feudalistisches Mittelalter abdriftet. Ihre Struktur bekommt innerhalb des Films die Funktion einer ordnenden Machtinstanz, eines Dispositivs.⁸⁷

Als ein tricktechnisches Symbol dieses Stadt-Dispositivs dient das sog. Schüfftan-Verfahren, das auf der formal-ästhetischen Ebene zu einem integrierten Dialogismus⁸⁸ zwischen der Bewegung der Arbeiterkörper und der *immobilité* der Architekturzeichnungen und -maketten führt. Auf einem Spiegel, in dem die Kulissen reflektiert wurden, wurde ein Teil der Spiegelfläche abgetragen, um dahinter die Aufnahme der Arbeiter sichtbar zu machen. Der somit tricktechnisch überwundene Antagonismus zwischen der Handlung und dem Einzelbild führt auch auf der inhaltlichen Ebene zu einer ordnenden Synthese: mehr als aktive Teilnehmer des METROPOLIS-Geschehens sind die Arbeiter Objekte des Handlungsortes, von der (Stadt-) Maschinerie zu Linien geformte (Mit-)Läufer (Abb. 5).

Die Inspirationen für den gleichmäßigen und mechanischen Bewegungsrhythmus eines Großteils der Massenchoreographien scheinen die Filmemacher aus dem militärischen Bereich, aber auch aus der wohl zweitwichtigsten Reglementierungsinstanz geschöpft zu haben: der Kirche. Die Ordnung der Kolonne setzt anstelle des Einzelnen eine gleichmäßige Bewegungskette und lässt jegliches Identitätsmerkmal verschwinden. Sodann visualisiert die Arbeiterkette – auch Kracauer verweist in seinem Massenornament-Aufsatz darauf hin, dass die Linie in einem Kontrast zur Masse steht⁸⁹ – das Abbild und die Erweiterung des futuristischen Traums von einem *uomo moltiplicato* (Abb. 5)⁹⁰. Dieser multiplizierte Mensch ist – und hier unterscheidet sich der Film von der immer noch

⁸⁶ So Filippo Tomaso Marinetti: „Gli avvisi luminosi. Lettera aperta a S. E. Mussolini“. In: *L'Impero*. Bd. 37 (12. 02.1927). Zit. nach Godoli: „Stadt, Architektur und Einrichtung“, S. 134.

⁸⁷ Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M. 1991 sowie ders.: *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am College de France*. Frankfurt a. M. 1977.

⁸⁸ Zur dialogistischen Beziehung zwischen der Malerei und dem Film vgl. Pascal Bonitzer: *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris 1985.

⁸⁹ Kracauer: „Das Ornament der Masse“, insb. S. 50ff.

⁹⁰ Vgl. Marinetti: „L'uomo moltiplicato e il Regno della Macchina“. In: ders.: *Guerra sola igiene del mondo*. Mailand 1915, S. 95–100.

homozentrischen Position des Futurismus – selbst als ein Artefakt, eine Prothese und Verlängerung der Metropolis-Maschinen, er ist mannigfach austauschbar und ersetzbar. Innerhalb dieser Teleologie des Industriellen ist in die Kolonnen sicherlich eine Ordnung des Mechanischen eingeschrieben, gleichwohl verkörpern sie eine kontrollierte, in klare Bahnen gedrängte, mithin verdrängte Energie.

MOLOCH

Diese regelrechte Teleologie der Maschine kommt mit am stärksten innerhalb der dritten Filmsequenz zum Ausdruck. Maria nicht in der Arbeiterstadt, sondern in der Maschinenhalle suchend, trifft Freder, Jesus und Ödipus in einem, anstelle der (Jung-)Frau eine (Junggesellen-)Maschine, die er im Roman selbst konstruiert hat. Es ist eine futuristische Szenerie, die in der literarischen Vorlage entfaltet wird, in der anstelle der Frau die Maschine als das erotische Objekt fungiert:

Heute Nacht werde ich mich ganz von dir umschließen lassen, mein Leben in dich ausströmen und ergründen, ob ich dich lebendig machen kann. Ich werde vielleicht dein Zittern spüren und den Beginn der Regsamkeit in deinem beherrschten Körper. Ich werde vielleicht die Trunkenheit empfinden, mit der du dich hinauswirfst in dein grenzenloses Element, mich tragen, mich, den Menschen, der dich schuf.⁹¹

Das „Zittern“, der „Beginn der Regsamkeit“ erscheint im Film als ein futuristisch-erotisches Moment, in Gestalt der Überhitzung und der Explosion, die die M-Maschine unmittelbar nach dem Ankommen Freders im Maschinenraum ereilt.

Die diegetische Spannung wird prozesshaft gesteigert: Die Sequenz wird mit einer Totalen auf den Maschinenraum eröffnet, das Zentrum des Raumes bildet eine auf einem hohen Podest fußende, symmetrische Riesenmaschine, zu der zwei in der Mitte des Bildes sich befindende Treppenreihen führen. In insgesamt zwölf Maschinennischen sind Arbeiter zu sehen, in ihrer Mitte, unmittelbar oberhalb der Treppe, können zwei kreisende Riesenhebel erkannt werden, die den Rhythmus der Bewegung der Arbeiter zu diktieren scheinen (Abb. 6). Die Dramatik des Geschehens wird durch die Maschinenausdampfungen verstärkt. Da seine eigentliche Funktion im Verborgenen bleibt, findet im mechanischen Gebilde vor allem die (Alp-)Traumvision eines zukünftigen Maschinenzeitalters seine Verkörperung, da es völlig der Kontrolle entgleitet und sich in einer destruktiven Explosion verselbstständigt.

Unmittelbar nach diesem Akt geradezu futuristischer Zerstörungs-Hygiene⁹² halluziniert Freder eine negative Epiphanie, eine Metamorphose der M-Maschine in einen Tempel Molochs (Abb. 7). Aus der Maschine entsteht durch Über-

⁹¹ Harbou: *Metropolis*. Zit. nach *Metropolis*. DVD. Kommentar von Enno Patalas.

⁹² Vgl. Marinetti: „Le Futurisme“. In: *Le Figaro*. 35 (20.02.1909), S. 1 und Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami e documenti teorici del futurismo*. Bd. 1, Bl. 0.

blendung ein Opferofen mit der Fratze eines Ungeheuers, die Ränder seines weit aufgerissenen Rachens werden von altägyptisch wirkenden Wachposten flankiert, die Schornsteine mutieren zu sphinxartigen Löwenpfoten, aus den beiden Treppenreihen wird eine pyramideske Rampe. Entlang dieser werden die zu opfernden ‚ägyptischen‘ Sklaven gezogen (Abb. 7), kurz darauf marschieren diese ‚Arbeitersklaven‘ in militärisch-religiöser Aufopferungsbereitschaft und in Kolonnen gereiht, selbstständig zum Maschinenmoloch hinauf (Abb. 8).

Auch wenn mit der Moloch-Figur die Orientphantasien der Stummfilmzeit und hier insbesondere die Vorstellungen vom alten Ägypten und von Mesopotamien aufgegriffen werden, nimmt diese Szene vor allem erneut Bezug auf die *Bibel*: „Von deinen Nachkommen darfst du keinen für Moloch darbringen. Du darfst den Namen deines Gottes nicht entweihen. Ich bin der Gott“⁹³ lautet die Stelle bei *Levitikus*, die der Szene Pate stand.

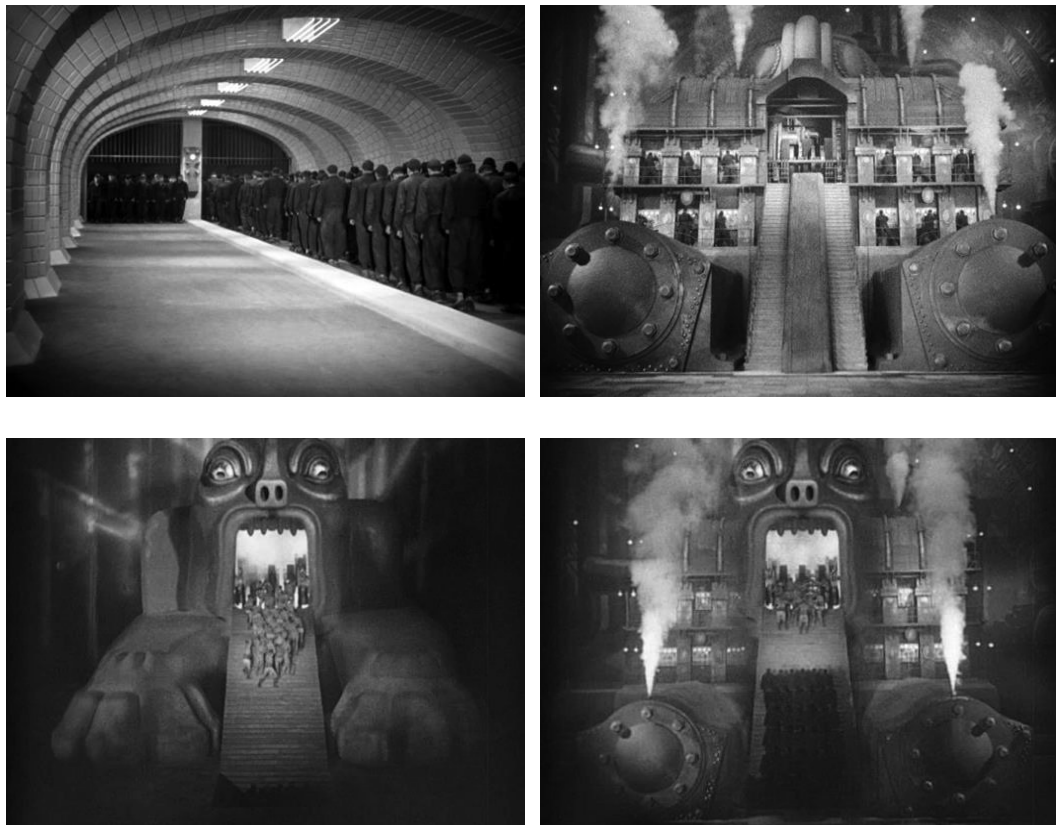


Abb 5, 6, 7 und 8: Screenshots aus METROPOLIS

DAS MOLOCH-VORBILD: CABIRIA

Visuell-ästhetisch bezieht sich die Moloch-Sequenz, wie in der Einführung bereits angedeutet, primär auf den italienischen Monumentalfilm CABIRIA/CABIRIA (I 1914,

⁹³ Lev. 18,21.

Reg.: Giovanni Pastrone (1883–1959)), jenes Stummfilmspektakel, das damals gängige filmische Tricks erstmals allesamt in einem monumentalen Rahmen vereinte und an Originalschauplätzen gedreht wurde, ähnlich wie METROPOLIS eine „polymorphe Textualität“⁹⁴ aufweist und sowohl aufgrund des von Gabriele d’Annunzio geschriebenen Drehbuches als auch des vom Regisseur Giovanni Pastrone entwickelten *Cabiria movement* weit über die Grenzen Italiens hinaus berühmt geworden ist.⁹⁵ Wenn David Wark Griffith (1875–1948) sich daraufhin von CABIRIA und dem *Cabiria travelling* für seinen eigenen Film THE BIRTH OF A NATION/DIE GEBURT EINER NATION (USA 1915) Anregungen holte, ohne dies auch zuzugeben, so machte Fritz Lang zehn Jahre später keinen Hehl aus der Bedeutung CABIRIAS als Inspirationsquelle für METROPOLIS, vor allem für die Masseninszenierungen des Films.⁹⁶

Gleichwohl lassen sich auf den ersten Blick zwischen den beiden Filmen kaum Gemeinsamkeiten erkennen: Sich eher an ‚historistischen‘ anstatt futuristischen Quellen orientierend, dreht sich die Story des Films CABIRIA um das gleichnamige Mädchen, das zu Beginn des *Zweiten Punischen Krieges* nach einem Ätna-Ausbruch von Piraten nach Karthago verschleppt wird, dort mit einer Schar weiterer Kinder dem Gott Moloch geopfert werden soll, kurz vor dem Feuer-schlund von dem Sklaven Maciste⁹⁷ gerettet wird, um nach zahlreichen weiteren Abenteuern mit Macistes Herren Fulvio Axila vermählt zu werden.⁹⁸

Bereits die Voraussetzungen, unter denen die Hauptprotagonisten beider Filme den Molochraum betreten, sind anders: Fulvio Axilla und Maciste, die rechtschaffenen Römer, erstürmen den Molochtempel mit der Absicht, Cabiria zu retten, die dann erst im heiratsfähigen Alter endgültig befreit wird, wohingegen die Absichten Freders, der erst infolge der Explosion eine Bekehrung erfahren wird, zunächst einmal erotisch-sentimentaler Natur sind. Aber auch in der Gestalt des Molochtempels sind deutliche Unterschiede zu erkennen. Wurden Molochtempel, Molochrachen und Molochpriester in CABIRIA noch klar voneinander unterschieden, so repräsentiert in METROPOLIS die Molochmaschine eine Symbiose von Gott, Tempel und dem priesterlichen Feuerrachen.

⁹⁴ Angela Dalle Vacche: *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*. Princeton 1992, S. 30.

⁹⁵ Es handelt sich hierbei um eine ganz bestimmte Kamerafahrt, die einem Objekt nicht nur folgt, sondern auch ein bestimmtes Motiv aus der Masse isoliert. Vgl. Gethmann: „Daten und Fahrten“, S. 149f.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 150, Anm. 8.

⁹⁷ Maciste ist jene Ikonen-Figur des italienischen Films, die wenige Jahre später als Vorlage der Mussolini-Inszenierungen dienen wird. Vgl. Massimo Cardillo: *Il duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari ‚Luce‘*. Bari 1983. Für diesen Hinweis möchte ich mich bei Dietmar Frenz bedanken.

⁹⁸ Die Insertttitel sind nachzulesen bei d’Annunzio: „Cabiria“. In ders.: *Tragedie sogni e misteri*. Bd. 3. Mailand 1980⁷, S. 1127–1142.

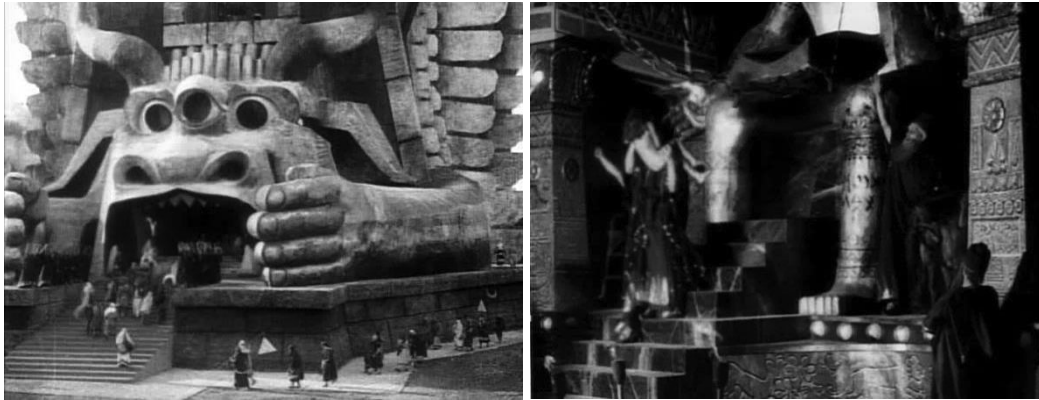


Abb. 9 und 10: Screenshots aus CABIRIA

Ebenso dichotomisch erscheinen auch die von Lang respektive Eisner in ihren Gemeinsamkeiten hervorgehobenen Massenszenierungen beider Filme. Das für METROPOLIS paradigmatische geometrische Linienornament der Masse ist im Film Pastrones, wenn überhaupt, lediglich in den Einstellungen sichtbar, die die Herrscher Karthagos im Tempel zeigen. Wurden in METROPOLIS die geometrisierten und entindividualisierten Arbeiterkolonnen vor und in den Augen Freders, eines einzelnen Betrachters also, einem Maschinenmoloch geopfert, so erhalten hier die zu opfernden Kinder durch die Figur Cabirias einen entschieden individuellen Charakter. Die eigentliche Menschenmasse vor sowie in dem Tempel (Abb. 9) erinnert an ein d'annunzianisches, chimärenartiges „mostro“⁹⁹, an eine Menge blutrünstiger Zuschauer, die mit sadistischer Lust ein theatrales Opferritual befolgen, das ganz deutlich auf den 1863 erschienenen und in Italien bis 1914 bereits zweimal verfilmten Roman Gustave Flauberts (1821–1880) *Salammô* (1862) rekurriert, aber auch auf den innerhalb des bürgerlichen Massendiskurses des 19. Jahrhunderts bestimmenden Moment der Angst vor der Masse als einem Mob.

Die Reglementierungsmaßnahmen, die vom Metropolis-Boss getroffen wurden und die Freder in Gestalt der Opferung der Menschen an den Maschinenmoloch halluziniert und gleichzeitig auch entlarvt, drehen nicht nur das christologische Opfer vollkommen um, sondern erscheinen vor diesem Hintergrund erst recht als eine Regulierung der Menschen, wie sie laut Canetti in einer Prozession deutlich wird:

„Schon die [...] Gliederung der Prozession hemmt im Beschauer die Annäherung an einen massenähnlichen Zustand. Er wird auf vielen Stufen der Betrachtung zugleich festgehalten; jeder Augenblick unter ihnen, jedes Zusammenschlagen in eines ist ausgeschlossen“¹⁰⁰

⁹⁹ Gabriele d'Annunzio: *Il fuoco*. A cura di Niva Lorenzini. Mailand 1996, S. 42.

¹⁰⁰ Canetti: *Masse und Macht*, S.175.

und somit auch jeder Gefühlsausbruch außerhalb des religiösen Rahmens erstickt. Gerade Freder – der durch die Namensgebung als der eigentliche Vater fungiert und den Ort eines christologischen Erlösers ausfüllen wird – entblößt in seiner Halluzination die reglementierende Funktion des religiösen Kultus.

MASCHINEN-MENSCH: „EINFACH [...] EINE [...] TRANSSUBSTANTIATION“¹⁰¹

Das Entblößen ist hierbei äußerst doppelbödig gemeint, deutet es doch auf das (mehr oder weniger kritische) Bloßstellen gesellschaftlicher Zustände gleichermaßen wie auf das durchweg erotische Ver- und Enthüllen eines Maschinen-Körpers hin. Von Letzterem zeugen die literarische Vorlage wie die Verwandlungseinstellungen der Molochsequenz, denn die Molochhalluzination, dieser erste Indikator des *Vagina-Dentata*-Themas¹⁰², antizipiert gleichzeitig die erste Erscheinung der falschen Maria im Film. Die Verwandtschaft der visionären mit der „realen“ Transsubstantiation ist in der Premierenfassung bereits musikalisch angedeutet worden: In der Partitur wurde bei der Verwandlung der „neuen Hel“ in die ‚falsche Maria‘ dieselbe „musikalische Drohgebärde“¹⁰³ eingesetzt wie innerhalb des Moloch-Themas. Gemeinsamkeiten werden auch tricktechnisch sichtbar: Das vollkommene Simulakrum ist, ähnlich wie die Moloch-Epiphanie, eine Folge prozesshafter Metamorphosen, während derer aus der Maske des Automaten das Ab- und Trugbild des Humanen, jenes „herbe Antlitz der Jungfrau, das süße Antlitz der Mutter“¹⁰⁴ entsteht. Dass bei dem zweiten Auftauchen der neuen Hel beide miteinander durch die Elektrizitätsstrahlen verbundenen ‚Marien‘ nackt erscheinen, die eine auf der Glasliege ausgestreckt, die andere auf einem Stuhl sitzend, ist ein Spiel mit der Voyeurslust des Zuschauers gleichermaßen wie ein interner Verweis auf die männlichen Schöpfungsmythen. Mithin wird in Rotwangs filmischem Laboratorium das „männliche Phantasma einer Zeugung ohne Mutter“¹⁰⁵ in seiner „differenziertesten Form“¹⁰⁶ vollendet. Hier wird auch jenes dogmatische Wunder der Transsubstantiation filmisch vollzogen, auf dessen Suche sich die Scholastiker und Alchimisten wie Aegidius Romanus¹⁰⁷ begaben. Durch die Verwandlung erweist sich METROPOLIS nur einmal mehr als markante Schnittstelle zwischen der „Erinnerung an die Häresie und an den Kultus“ und dem zeit-

¹⁰¹ Philippe de l'Isle-Adam: *Die Eva der Zukunft*, S. 67.

¹⁰² Vgl. Huyssen: „The Vamp and the Machine“, S. 233.

¹⁰³ Patalas: *Metropolis in/aus Trümmern*, S. 33.

¹⁰⁴ Harbou: *Metropolis*, S. 7 und weiter.

¹⁰⁵ Friedrich A. Kittler: „Das Phantom unseres Ich‘ und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann – Freud – Lacan“. In: ders./Horst Turk (Hrsg): *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse*. Frankfurt a. M. 1977, S. 158.

¹⁰⁶ Gendolla: *Die lebenden Maschinen*, S. 210.

¹⁰⁷ Vgl. Jammer: *Der Begriff der Masse in der Physik*, S. 47f.

gleichen „Vorspiel eines neuen, trans-historischen Universums der Bilder“¹⁰⁸, die die Kinematographie im Allgemeinen umfasst.

Dem mephistopholischen Charakter der Erschaffung der falschen Maria entsprechend, liegt die ohnmächtige Jungfrau in einem gläsernen ‚Sarg‘, mario-logisches Symbol der unbefleckten Empfängnis, während sich über dem Kopf des Roboters das umgekehrte Pentagramm erstreckt (Abb. 13 und 14). Auch der alt-testamentarische Schöpfungsmythos wird vollends pervertiert: „Ich glaube nicht an den Schwindel“, so Rotwang im Roman wie im Film, „daß der erste Mensch ein Mann war. Falls ein männlicher Gott die Welt erschaffen hat [...], dann schuf er ganz gewiß zuerst, zärtlich und schweigend in schöpferischer Spielerei, das Weib“.¹⁰⁹ Zunächst einmal vom Begehren getragen, einen das eigene Ich wider-spiegelnden Gegenpart zu konstruieren¹¹⁰ und somit über die Natur zu triumphieren, wurde die zweite Hel als das Substitut einer Frau, die nur noch als Statue existiert, erschaffen. Das pygmalioneske Gebilde zweiter Ordnung kostet jedoch den Erzeuger Rotwang nicht nur seine Hand, sondern verleiht ihm eine neue zugleich. Folglich läßt die stählerne Hand Rotwangs, umkodierte „Fleisch von meinem Fleisch“¹¹¹ und pervertierte Adamsrippe zugleich, eine definitive Antwort auf die Frage nach der eigentlichen Prothese und dem Machtverhältnis unmöglich erscheinen.

Zwar verschiebt der Maschinen-Vamp dezidiert die prophetische Position der auf einen Mittler wartenden ‚wahren‘ Maria, wie bereits in der Moloch-sequenz angedeutet, in Richtung Erotik. Dass die mechanische Frau bedenkenlos Brüste und aufgesetzte Vagina vorführt, ist nicht nur durch die Zensur zu erklären, sondern als eine futuristisch anmutende Verschiebung des Erotischen in Richtung der Maschine zu deuten.¹¹² Doch wie die Moloch- bedroht auch die Mensch-Maschine die Effizienz der Körper und der instrumentellen Vernunft, indem sie die Männer wie Frauen der Arbeiterklasse mobilisiert und zusammen mit ihnen, von den Klängen der *Marseillaise* begleitet, die Maschinen erstürmt und den Untergang der Stadt in einem schwindelerregenden *danse macabre* feiert. In der Pose der Delacroix’schen (1798–1863) ‚Freiheit‘ bündelt der teuflische Mittelpunkt des Totentanzes – die ‚falsche‘ Maria – die *uomini moltiplicati* in jene vielbeschworene *masse du peuple*, die in der Folge der Französischen Revolution zum „historischen Muster“¹¹³ und „Inbegriff [...] jener rohen und gefährlichen

¹⁰⁸ Kreimeier: „Vom Vampir zum Vamp. Zur Vorgeschichte eines Kino-Mythos“. In: Aurich/Jacobsen/Jatho (Hrsg.): *Künstliche Menschen*, S. 89–108, hier S. 91.

¹⁰⁹ Harbou: *Metropolis*, S. 49.

¹¹⁰ Vgl. Gendolla: *Die lebenden Maschinen*, S. 210.

¹¹¹ Siehe Anm. 76.

¹¹² Allerdings ist sie nach dem Modell einer Ritterrüstung entstanden, so der „Filmbildhauer“ Walter Schultze-Mittendorf. Zit. nach Patalas: *Metropolis in/aus Trümmern*, S. 55.

¹¹³ Peter Stadler: „Massen und Mächte. Rückblick auf ein historisches Muster“. In: *NZZ*. Nr. 24/25 (August 2002), S. 49.

Leidenschaften“ geworden ist, „die [...] aus dem Reich der Zivilisation ausgeschlossen wurden“.¹¹⁴

Gleichzeitig sind diese Aufstandsszenen die einzigen des Films, in denen die Massenchoreographie ihren ornamentalen Charakter vollkommen verliert, die stürmische Bewegung geradezu „früh-futuristisch“¹¹⁵ in einer Nahaufnahme der Füße und Beine der laufenden Menschen visualisiert wird, um das Irrationale, Triebhafte der Massenagitation zu verdeutlichen. Im Gegensatz zum geometrischen Gemeinwesen, jener Sprache der herrschenden Vernunft¹¹⁶, wird im Chaos der Bewegung (Abb. 11 und 12) der Atavismus des Massenaufstandes vorgeführt. Dennoch sind die besagten Szenen auch die einzigen des Films, die die Arbeiter in wiederholten Nahaufnahmen und als jene „Einzelwesen“ zeigen.¹¹⁷ Dadurch wird das Triebhafte und Reglementierte in seiner Spiegelbildlichkeit auch als ein positiver, da befreiender Wunschstrom konnotiert, der entgrenzt und de-territorialisiert.¹¹⁸



Abb. 11 und 12: Screenshots aus METROPOLIS

- ¹¹⁴ König: *Zivilisation und Leidenschaften*, S. 14.
- ¹¹⁵ Die Faszination an der Bewegung, auch der menschlichen, zeigte sich auf futuristischen Gemälden, wie *Der Dynamismus des Hundes an der Leine* von Giacomo Balla, wie auch später in den Theaterstücken, bei denen lediglich die Beine von den Knien abwärts sichtbar waren. Vgl. Lista: *Cinema e fotografia futurista*, S. 28f.
- ¹¹⁶ Zum Verhältnis von einem durch die Geometrie verkörperten Ideal der Vernunft und des Absolutismus auf der einen und der Revolution auf der anderen Seite vgl. Jean Starobinski: *1789. Die Embleme der Vernunft*. München/Wien/Zürich 1981, S. 59–77.
- ¹¹⁷ Siehe oben.
- ¹¹⁸ Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Frankfurt a. M. 1974 sowie hierzu Aurel Schmidt: „Gilles Deleuze und Félix Guattari oder der Anti-Ödipus und die molekulare Revolution“. In: Jürg Altwegg/ders. (Hrsg.): *Französische Denker der Gegenwart. Zwanzig Portraits der Gegenwart*. München 1987, S. 62–70; Wolfgang Schäffner: „Technologie des Unbewußten“. In: Friedrich Balke (Hrsg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*, München 1996, S. 211–229.

Bewusst intendiert war diese durchweg anarchistisch-postmoderne Aussage jedoch nicht, denn gerade in den Massenszenen zeigen sich die Parallelen zu den Masseninszenierungen CABIRIAS, einem Film, in dem die Masse unter einem ausschließlich negativen Vorzeichen steht. In METROPOLIS wird nämlich just Freder, die christologische Mittlerfigur, mit Fullvio Axila und Maciste durchaus vergleichbar, von der Zuschauermasse durch das Travelling isoliert und hervorgehoben. Wie in den Ambivalenzen der Stadt und der doppelten Maschinen-Mensch- bzw. dreifachen Maria-Struktur (Maschinen-Mensch und Jungfrau) der Zerfall der Identität vor Augen geführt, die Subjekt-Objekt-Rolle vertauscht und neu definiert wird, bekommt auch die Menschenmasse selbst einen dreifachen Charakter zugewiesen: Sie erscheint als ein von der Matrix der Stadt Metropolis geformter Teil der Architektur, als Meute oder als die in Dreiecke geformte Energie. Während die feine Gesellschaft im dionysischen Rausch (Abb. 11), der Mob dagegen im apokalyptischen (Lust-)Schmerz (Abb. 12) unterzugehen droht, offenbart sich der Filmaussage zufolge das Dreieck letztlich als das angemessene geometrische Muster einer Massenchoreographie, das die klare Form der Linie gleichermaßen behält wie das durch den Pfeilcharakter ausgedrückte, stürmische Potenzial (Abb. 1 und 4).

Auch wenn durch die triardische Struktur die visuellen (das Dreieck der Masse – Pfeile – Pyramiden) wie die inhaltlichen Motive (Hand – Herz – Hirn) gleichermaßen miteinander vermengt werden wie die einzelnen Figuren (Fredersen – Grot – Freder), torpediert die falsche Maria, ein Störfaktor und die Krönung des Systems gleichermaßen, nicht zuletzt durch das Motiv des umgekehrten Pentagramms (Abb. 13, 14, 15) und der erhobenen Hände auch visuell die dialektische Synthese. Die V-Form des Lichtstrahlenhintergrunds der Molochsequenz, des umgekehrten Pentagramms, der erhobenen Hände der Mensch-Maschine sind immer auch Zeichen des Ausbruchs aus dem reglementierenden Charakter des Ornaments.

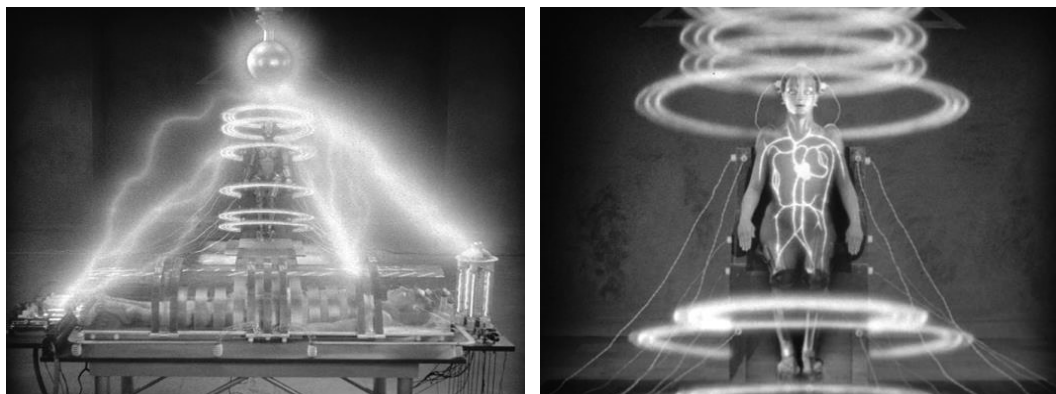


Abb 13 und 14: Screenshots aus METROPOLIS



Abb 15 und 16: Screenshots aus METROPOLIS

Dass parallel zum Fall der falschen auch die richtige Maria zusammen mit Freder eine dreiecksartige Synthese bildet (Abb. 16), bedeutet zweierlei: Dass ihr *alter ego* endgültig durch Freder ersetzt wird, bedarf wohl kaum einer Erwähnung, andererseits bleibt das Bild des Cyborgs, des von Freder in Yoshivara halluzinierten Hybrides, „nichtig, wie Träume des Kranken“¹¹⁹, immer noch einer der Eckpunkte des Dreiecks. Die Göttin, Hure und Mutter, jene drei Substantive, mit denen Wolfgang Borchert¹²⁰ (1921–1947) die Großstadt beschrieben hat, bestimmen die zentralen Charakteristika sowohl der Stadt Metropolis als auch der Marienfigur(en).

Zugleich wird durch den hybriden Charakter der Figur deutlich, dass die Masse der begehrenden und/oder mobilisierten Blicke und Körper (Abb. 11, 12 und 15), wie in den meisten Massentheorien¹²¹, auch hier mehr einer Illusion denn einem veritablen *agent provocateur* folgt. Denn das Simulakrum – das die regressiven wie suggestiblen *uomini moltiplicati* der Fabriksequenzen mobilisiert, somit scheinbar das archaische Muster eines Führers kopierend und gleichsam auch den Code ihrer Erschaffung subvertierend¹²² – ist selbst das Gebilde der

¹¹⁹ So Horaz zu Beginn seiner Poetik über die hybriden Fabelwesen der Dichtkunst, die nichtsdestoweniger zu den wohl beliebtesten Motiven der Antike gleichermaßen wie der surrealistischen Kunst zählen. Horaz: *Ars Poetica: Die Dichtkunst*. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart 1994, S. 5.

¹²⁰ Die Göttin Großstadt hat uns ausgespuckt/in dieses wüste Meer von Stein./Wir haben ihren Atem eingeschluckt,/denn sie ließ uns nicht allein. // Die Hure Großstadt hat uns zugeplinkt –/an ihren weichen und verderbten Armen/sind wir durch Lust und Leid gehinkt/und wollten kein Erbarmen. // Die Mutter Großstadt ist uns mild und groß –/und wenn wir leer und müde sind,/nimmt sie uns in den grauen Schoß – und ewig orgelt über uns der Wind! Wolfgang Borchert: „Großstadt“. In ders.: *Das Gesamtwerk*. Hamburg 1986, S. 20.

¹²¹ Laut Freud strebt die Masse nicht nach einer höheren Wahrheit, sondern eilt der Illusion und dem Trugbild eines ‚Massenideals‘ nach. Vgl. Freud: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, S. 89f.

¹²² Siehe oben.

Phantasie, ein Traum, das Nichts. Die offensichtliche Parallele ihrer Verwandlung zu den Visionen Freders lässt erahnen, dass die doppelte Maria gar keine binäre oder dreifache Struktur aufweist, sondern dass auch sie die wichtigste der zahlreichen Halluzinationen Freders darstellt. Die teuflisch-perverse Figur und ihr dichotomes Spiegelbild, die Jungfrau und Mutter, vereinen die ödipalen Imaginationen, Wünsche und Ängste Freders.¹²³ Wie die falsche Maria – eine (Mensch-)Maschine – in sich bereits einen Antagonismus verkörpert, so verweist sie auch als Doppelgängerin gleichzeitig auf jenen spätestens seit dem 19. Jahrhundert zum Topos gewordenen Zerfall der Ich-Identität. Alleine fungiert sie – durch die primär in der Figur der Mensch-Maschine verkörperte Bloßstellung des einerseits konstruierten, andererseits arbiträren und unstabilen Charakters dieses Zerfalls¹²⁴ – als seine anarchistische wie postmoderne Zuspitzung und Überwindung.

Während die geradezu marxistisch-dialektisch anmutende Gut-Böse-Einteilung augenscheinlich noch zu funktionieren scheint – der Untergrund ist gleichzeitig ein Grund, ein Fundament, das die Stabilität des Überbaus der Reichen und der ‚Hirne‘ garantiert¹²⁵ –, unterminiert Maria, diese aus heutiger Sicht zu „posthumane *post-gender* Figur“¹²⁶, gerade durch die Mobilisierung der Arbeiter, von denen sie wie die Muttergottes während einer Prozession oder wie eine Popikone¹²⁷ getragen wird, sowohl die vereinfachende Vamp-Jungfrau-Dichotomie als auch die Unter- und Oberwelt-Hierarchisierung. Indes übernimmt sie die apokalyptische und pantokratorartige Rolle des Mittlers, des Vaters und des Sohnes, wird selbst zum polaren Spiegelbild Freders, das auch am Ende durch den Scheiterhaufen wahrscheinlich nur augenblicklich beseitigt, jedoch nicht gänzlich eliminiert werden kann. Eine potenzielle Maschinisierung der Stadt Metropolis nach dem amoklaufartigen Inferno kann nämlich kaum in Zweifel gezogen werden, stellt doch Maria eine regelrechte und der funktionierenden Gesellschaftsmaschinerie entgegengesetzte Wunschmaschine dar. In ihrer binären Struktur und ihrer Agitation verkörpert sie ein veritables Abbild der Schizophrenie, das Gilles Deleuze (1925–1995) und Félix Guattari (1930–1992) zufolge „dem schlagenden Herz der Realität am nächsten“ ist. Ferner symbolisiert diese transsubstantierte Chimäre als *pars pro toto* die Arbeitermassen im Film, jene Prothesenmenschen, die auch selbst zu einem anarchistischen Gegenentwurf zur

¹²³ Vgl. hierzu Huysen: „The Vamp and the Machine“ ferner auch Bronfen: „Lebenspenden“, insb. S. 84.

¹²⁴ Vgl. Balsamo: *Technologies of the Gendered Body*, S. 32ff; Huysen: „Mapping the Postmodern“. In: *New German Critique*. Bd. 33 (1984), S. 5–52.

¹²⁵ Vgl. Karl Marx/Friedrich Engels: „Von der kapitalistischen zur kommunistischen Gesellschaft“, S. 253–273.

¹²⁶ Elsaesser: *Metropolis*, S. 85.

¹²⁷ Zu den Diskrepanzen und Hybridisierungen zwischen der (falschen) Maria und dem Popstar Madonna vgl. Gregor Schuhen: „Hybride Pop-Welten. Madonna und die Avantgarden“. In: Walburga Hülk/ders./Tanja Schwan (Hrsg.): *(Post-)Gender. Choreographien / Schnitte*. Bielefeld 2006, S. 123–152.

„Kybernetik des Sozialen“, die „ein totales und reibungsloses Funktionieren von Mensch, Maschine und Gesellschaft“ ermöglichen soll, somit also zu einer Wunschmaschine werden.¹²⁸ Die Idee der Wunschmaschine, jener expliziten bei Deleuze/Guattari wie auch jener impliziten in METROPOLIS, beschreibt und richtet sich gegen eine Dialektik von Unterdrückung und Befreiung, ist die Idee „eines vielfältig produzierenden Unbewußten, das analytische Waffe und politische Utopie zu sein beansprucht“¹²⁹. Die als Mensch-Maschine gedachte Figur der Maria, die als Massensymbol und transsubstantierte Maschine den Begriff der Masse in der Vulgata-Version des *Korintherbriefes* weiterzuschreiben scheint¹³⁰, ist solch einer Sicht zufolge nicht bloß das Produkt des Unbewussten, vielmehr stellt sie selbst das schlechthinnige Unbewusste der Technik wie der Gesellschaft dar.¹³¹

Von den Filmemachern eher ungewollt kritisch führt dann auch die schlussendliche Synthese im Film durch ihren stabilisierenden Charakter vor, wie die Kontrolle und Beherrschung der äußeren Natur durch die Wissenschaft und Technik unweigerlich die Beherrschung einer inneren Natur nach sich zieht, der eigenen wie auch der der anderen.¹³² Konkretisiert wird dies in der fragwürdigen Dialektik des Endes, die die Synthese nur einiger weniger Auserwählter zeigt und die Aussöhnung als einen Betrug erscheinen lässt, aber auch durch die Rolle der Architektur, die eine Bewegungsmatrix bildet, innerhalb derer die Personen, trotz einer expressionistischen Berufung auf das rein Kinetische¹³³, letztlich gefangen sind¹³⁴, denn, so Gilles Deleuze, „jeder Unterschied zwischen dem Menschlichen und Mechanischen [ist M. E.] gewichen [...] zugunsten des mächtigen nicht-organischen Lebens der Dinge“¹³⁵; dies zeigt sich vor allem am Ende des Films.

¹²⁸ Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*. Frankfurt a. M. 1974, S. 20. Der Begriff der ‚Wunschmaschine‘ taucht bereits bei Jacques Lacan auf; vgl. ders: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*. Olten 1980, S. 63, wird jedoch als das Symbolische konnotiert.

¹²⁹ Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 5.

¹³⁰ Eine weitere Parallele zum *Korintherbrief* findet sich in der veritablen Urszene des Films, in der Halluzination Freders, bei der er die falsche Maria in Zweisamkeit mit Fredersen, seinem Vater imaginiert. Die ‚massa‘-Stelle des *Korintherbriefes* bezieht sich auf die Beziehung zwischen einem Mann und seiner Stiefmutter.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 517.

¹³² Adorno/Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, S. 141 ff.

¹³³ Den Unterschied zwischen dem Organischen und dem Unorganischen fasst Deleuze freilich als einen zwischen dem lebenden Körper und dem Ding. Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a. M. 1997, S. 77.

¹³⁴ Vgl. Chabrol: „Fritz Lang“, S. 55.

¹³⁵ Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, S. 78.

ANSTELLE EINES SCHLUSSWORTES ODER DAS MASCHINEN-VORBILD:
L'UOMO MECCANICO

Sicherlich sind das Motiv des Doppelgängers und des künstlich erschaffenen Menschen wie auch jene im späten 19. Jahrhundert Hochkonjunktur feiernde Polarisierung zwischen *Femme fatale* und *Femme fragile* Motive, die stoff- und literaturgeschichtlich Anthologien zu füllen imstande sind.¹³⁶ Filmgeschichtlich aber – und es handelt sich jetzt um das Jahr 1926 – verhält es sich zumindest mit dem ersteren anders. Die METROPOLIS-Macher konnten sich hier lediglich auf ein weiteres kinematographisches Werk beziehen, nämlich *L'UOMO MECCANICO*¹³⁷ von André Chapuis alias André Deed, der in Italien seine Popularität in der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts in den slapstickartigen, seriellen Rollen des Cretinetti errang.¹³⁸ *L'UOMO MECCANICO*, diese wahrscheinlich erste filmische Thematisierung des Maschinenmenschen und somit auch die Überwindung der humanen Dimensionen, wie sie der Futurismus, allen voran Filippo Tomaso Marinetti, beispielsweise auch in der futuristischen Synthese *Elettricità sessuale*¹³⁹ (1920) propagierte¹⁴⁰. – André Deed wurde von den Futuristenkreisen auch selbst ausgiebig rezipiert¹⁴¹ –, entstand lediglich vier Jahre vor dem Beginn der Arbeiten an dem Film METROPOLIS. Die Nähe lässt sich, ähnlich wie im Falle CABIRIAS, auf der Ebene der Story kaum ausfindig machen, denn *L'UOMO MECCANICO*, ein Film von einem naiv-burlesken Charakter, kreist um die Geschichte eines mechanischen Menschen, in dessen Besitz eine „*donna cattiva*“ – Mado – gelangt. Von ihr geführt, versetzt der wahllos tötende und wohlüberlegt stehende Roboter „*tutto il mondo*“ in Angst und Schrecken – bis der Bruder seines eigentlichen und zu Beginn ermordeten Erfinders eine eigene, ‚gute‘ Maschine konstruiert, die sich dem ‚Bösen‘ zu widersetzen weiß, auch muss im Film nicht der Roboter bezwungen werden, sondern seine Erschafferin zweiten Grades. Der Roboter der Mado fungiert somit als eine Erweiterung ihres Körpers wie auch ihres Bewusstseins, als ein ferngesteuertes Instrument. Nicht das sexuelle Verlangen und die narzisstische Suche nach dem Anderen, wie bei dem Pygmalion-Nacheiferer Rotwang, sind ihre Motive, sondern die pure Lust an Gewalt und Macht. Eine *Cyborg* und Wunschmaschine im Sinne der Metropolis-Maria ist sie

¹³⁶ Vgl. hierzu v. a. Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel*. München 1988³, insb. S. 167ff.

¹³⁷ Von der gesamten ursprünglichen Länge des Films, die etwas über 1800 Min. betrug, sind heute lediglich 800 Min. aus einer in San Paolo gefundenen Kopie zugänglich, die in der „Cineteca di Bologna“ aufbewahrt werden.

¹³⁸ Vgl. Brunetta: *Storia del cinema italiano*. Bd. I, S. 193–196.

¹³⁹ Die deutschsprachige Übersetzung Marinetti: „Sexuelle Elektrizität. Dramatische Synthese“. In: Brigitte Landes (Hrsg.): *Es gibt keinen Hund. Das futuristische Theater. 61 theatralische Synthesen*. München 1989, S. 119–135.

¹⁴⁰ Zum Thema des multiplizierten und künstlich erschaffenen Menschen im Futurismus vgl. Lista: *Cinema e fotografia futurista*, S. 68.

¹⁴¹ Vgl. ebd.

jedoch keineswegs, denn weder geht sie, hinter einem Monitor versteckt ihren ferngesteuerten Roboter bewegend, mit der Maschine eine Symbiose ein, noch vermag sie es, Massen zu mobilisieren.



Abb. 17: Links Screenshot aus *L'UOMO MECCANICO*; rechts Abb. 18: Screenshot aus *METROPOLIS*

Es gehört zur entwaffnenden Naivität dieses Films, dass die „Überwachungskamera“, die das von der Gräfin beobachtete Geschehen filmt, nicht die Subjektivperspektive des *uomo meccanico* einnimmt, sondern diesen als einen Aktanten der Handlung ins Visier nimmt. Eine vergleichbare Szene findet sich auch in *METROPOLIS*, wenngleich ohne eine missverständliche Kameraperspektive: Die Rede ist von der Szene des Telefonats Joh Fredersens mit dem von Heinrich George gespielten Wächter der Herzmaschine, Grot. Das Telefonat, in dem Grot – dieselbe Figur, die Fredersen am Ende die Hand reichen wird – über den Aufstand der Arbeitermassen berichtet, bringt im Zusammenhang mit dem Film *L'UOMO MECCANICO* eine interessante Konstellation ins Spiel, da es die Herrscherrolle Freders und die Prothesenrolle des Unterweltvorarbeiters impliziert. Das Band, das während des Videotelefonats in *METROPOLIS* produziert wird, eine nicht enden wollende Schleife, erhält hierdurch eine poetologische Bedeutung und bekommt den Charakter eines symbolischen Verweises auf die eigenen filmischen (Vor-)Bilder, auf ihre Filmrollen, aber auch auf die Schriftrollen der literarischen Verweise sowie auf die Antizipation noch folgender, auf *METROPOLIS* aufbauender Artefakte. So werden eine metafilmische Referenz, Intertextualität¹⁴² und Intermedialität¹⁴³ des Romans wie des Films *METROPOLIS* in Szene gesetzt, die zusam-

¹⁴² Vgl. z. B. Michail Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a. M. 2001; Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt a. M. 2002.

¹⁴³ Als eine Einführung in das Thema vgl. Joachim Paech: „Intermedialität“. In: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 2001⁴, S. 447–475 sowie Jürgen W. Müller: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster 1995.

men mit der Subversion der ‚naiven‘ Handlungsebene zu einer *opera aperta* führen.

Dieses „Vorbild aller Filme“ mit dem Thema der „Zukunft der Stadt“¹⁴⁴ hält die Ideen der futuristischen Architektur in gleichem Maße lebendig, wie er durch die metaerzählerischen und metafilmischen Verweise die Postmoderne und ihre (Post-)Gender- und Massen-Konstrukte antizipiert. Die hybriden Architektur- und Menschen-Körper, primär jener quasihumane der Mensch-Maschine, werden so zur Verkörperung zeitgenössischer Träume und Ängste und auch ihrer Subversionen. Denn während die Architektur in ihrer Organizität noch die Rolle einer von Fredersen konfigurierten Stadt-Matrix einnimmt, entgleiten die beiden M-Maschinen der Kontrolle, führen, einer vermeintlichen ‚Weib-Masse‘ gleich, zur Destruktion und zum Chaos. Dass diese negativ konnotiert und dennoch als eine Chance für einen Neubeginn fungiert, ist ein Resultat der vielfältigen Verweise dieses Films. Viel eher als nur „in ungewöhnlicher Konzentration nahezu jede mögliche Dummheit, Klischee, Platttheit“¹⁴⁵ hervorzubringen, ist der Film selbst längst zu einer Zitierquelle und zu einem Werk im Wandel geworden. So kann man mit Blick auf METROPOLIS von Umberto Eco's Überlegungen zur Semiotik des Alltags diejenige heranziehen, die er in Bezug auf einen weiteren aus der Not entstandenen Klassiker – CASABLANCA (USA 1942) – formulierte:

Wenn man aus dem Repertoire des bereits erprobten eine beschränkte Auswahl trifft, gelangt man zum Genrefilm, zum Serienfilm oder gar zum Kitsch. Wenn man jedoch mit vollen Händen hineingreift und wirklich *alles* nimmt, gelangt man zu einer Architektur wie der von Gaudis *Sagrada familia*. Man gerät ins Taumeln, man streift die Genialität. [...] Denn irgendwie geht einem plötzlich auf, daß die Klischees miteinander sprechen und ein Fest des Wiedersehens feiern. Wie höchster Schmerz an die Wollust grenzt und tiefste Perversion an die mystische Energie, gewährt äußerste Banalität einen Blick aufs Erhabene. Etwas spricht an Stelle des Regisseurs. Das Phänomen ist, wenn nicht noch mehr, zumindest verehrungswürdig.¹⁴⁶

Die Verehrungsgeschichte des Stummfilmklassikers METROPOLIS dauert nunmehr 90 Jahre.

¹⁴⁴ Schweitzer: „Archaische und visionäre Metropolen“, S. 86.

¹⁴⁵ Hans Siemens: „Eine Filmkritik, wie sie sein soll“. In: *Die Weltbühne*. (14. Juni 1927), S. 947.

¹⁴⁶ Eco: „Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter“. In ders.: *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. Deutsch von Burkhard Kroeber. München 1992³, S. 208–213, hier S. 209 und S. 213.

DER FUTURISTISCHE FILM *VELOCITÀ* (1931)

im Lichte Bergsons und Deleuzes Zeit- bzw. Kinophilosophie

Die Künstler einer der ersten Avantgarden – des italienischen Futurismus – beschäftigten sich intensiv mit einer aus der Bewegung gewonnenen Zeitlichkeit, mit der zeitlichen Facettierung der Bildstruktur mittels Collagen oder mit der Bewegung des Körpers in der Photographie. Auch die Filme, die in Anschluss an diese Experimente entstanden sind, zeigen eine große Vorliebe für Objekte und Körper, die in Bewegung versetzt und dynamisiert werden.

Doch welche Bedeutung kommt den Körpern zu, sobald sie Gegenstand einer filmischen Beschleunigung werden? Werden sie zum Verschwinden gebracht, zerstört oder durch die Bewegung vielmehr neu definiert, mit einem neuen Leben versehen? Werden beispielsweise die somit verlebendigten Dinge zu eigenständigen Handlungsträgern oder Akteuren und dadurch auch performativ genutzt, um als Produzenten von Erkenntnissen und Erinnerungen, Bedeutungen und Werten zu fungieren? Sind die Objekte bloß Helfer dieses performativen Impetus oder transportieren sie in das Filmbild neue Zeitlichkeiten? Auf diese Fragen hat das zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch junge Medium Film neue Antworten entwickelt. Die Bewegung der Körper im Raum, die bis dato der Perception anheimfiel oder sich in den neu erfundenen Verkehrsmitteln offenbarte, wurde durch den Film neu definiert. Was zuvor als homogen empfunden worden war, wird mittels der Bewegung und der Tricktechnik des Films zu einem höchst differenziellen Gefüge. So wird in dem aus der zweiten Phase des Futurismus stammenden Film *VELOCITÀ/GESCHWINDIGKEIT* (I 1931) ein ganzes Konglomerat unterschiedlicher Tänze der Objekte inszeniert. Es sind Dinge des alltäglichen Lebens, die den Menschen aus diesem Film verdrängen und eine Symphonie der Ding-Akteure formulieren. Neben diesen Bewegungs-Bildern zeigt dieser aus den Laboratorien der Avantgarde stammende Film eine aufgefächerte Bild- und Zeitlichkeit auf.

Alle Form sei nur die Momentaufnahme eines Übergangs – dieses Postulat Henri Bergsons¹ (1859–1941) scheint sich in den neuen Medien des beginnenden 20. Jahrhunderts, in der Photographie und im Film, kondensiert wiederzufinden. Der Impuls wird im Futurismus häufig in den Unschärferelationen der Bewegung aufgelöst, womit auch die Zeitlichkeit der Wahrnehmung thematisiert wird. Die unscharfe Bewegung entlarvt das Sehen als einen höchst unsicheren, verunsichernden Prozess, der die stabile Identität sowohl des im Bild Dargestellten als

¹ Henri Bergson: *Schöpferische Evolution*. Deutsch von Margarethe Drewsen. Hamburg 2013, S. 342.

auch des Betrachters leugnet, wie dies die futuristischen Photodynamiken bezeugen. Der nachfolgende Beitrag geht von der Annahme aus, dass *dinamismo* und *velocità* nicht nur in den Photodynamiken Anton Giulio Bragaglias (1890–1960), sondern auch im Medium des Avantgardefilms nachhaltig ihren Niederschlag finden. Es wird überprüft, ob der titelgebende Film VELOCITÀ weniger als ein Beispiel eines Bewegungs- als das eines Zeit-Bildes im Sinne Gilles Deleuzes (1925–1995) verstanden werden kann.

Der Film VELOCITÀ orientiert sich primär an dem Film BALLET MECHANIQUE/MECHANISCHES BALLET (FR 1924) von Fernand Leger (1881–1955) und inszeniert Bewegungen in der Luft, auf der Erde sowie die Bewegungen des Wassers und des Feuers. Dadurch wird die *velocità*, die Geschwindigkeit, zum Grundprinzip des Lebens, aber auch des Filmischen erhoben. Die Bewegung der Objekte wird genauso wie die deleuzianische Kinophilosophie später erläutert. Zunächst folgen einige allgemeine Anmerkungen zum Film, die vor allem den grundlegenden Ausführungen Giovanni Listas folgen.²

Das Autorenduo Tina Cordero (ohne valide Geburt- und Sterbedaten) und Guido Martina (1906–1991), das an dem Film VELOCITÀ gearbeitet hat, gibt zunächst literarische Werke heraus. Im Jahr 1930 gründen sie die Filmgesellschaft Futurista Film und versuchen, einen Spielfilm zu produzieren. Im Zuge der Arbeiten treten sie in Kontakt mit Pippo Oriani (1909–1972), einem futuristischen Maler mit deutlicher Affinität zur Architektur. Nunmehr realisieren Cordero, Martina und Oriani den Film VELOCITÀ, der heute eher unter dem französischen Titel VITESSE bekannt ist. Der französische Titel wird, so Giovanni Lista, aus zweierlei Gründen bevorzugt verwendet: zum einen sei der Film vor allem in den Kreisen der französischen Avantgarde bekannt geworden, zum anderen existiere ein Drehbuch in französischer Sprache zum Film.

Neben den futuristischen Elementen erkennt Giovanni Lista im besagten Film eine Symbolik, die sich in Themen wie Angst und Erwartung niederschlagen soll. Im Drehbuch werde an das Thema Tod aus Liebe angeknüpft. Das gefilmte Material schein jedoch vor allem ein sentimentales Dilemma einer Frau zu offenbaren, die zwischen den Träumen und dem bürgerlichen Leben changiere. Die Träume der Frau löse ein *aereopittore futurista*, ein futuristischer Flugmaler, aus. Das bürgerliche Leben werde in den Tafelspielen und in weiteren Objekten des häuslichen Lebens angedeutet. Das futuristische Thema der Geschwindigkeit erscheine an jenes der Reise oder der Flucht gebunden, das ebenfalls im Kontrast zu den Objekten der bürgerlichen Welt präsentiert werde. Diese Grundstory des Films sei freilich anhand des vorhandenen Filmmaterials nur schwerlich zu erkennen. Und in der Tat: Von den ursprünglichen 90 Minuten des Films sind heute nur noch ca. 15 Minuten erhalten geblieben. Fraglich bleibt dennoch, ob die Grundfassung des Films überhaupt eine kohärente Grundstory enthalten hat.

² Giovanni Lista: *Cinema e fotografia futurista*. Mailand 2001, S. 91ff.

Die Bedeutung des Films, der Giovanni Lista zufolge zu den wichtigsten filmischen Werken des Futurismus zählt, konstituiert sich eigentlich jenseits der im Drehbuch angedeuteten psychologischen und narrativen Elemente. Alles deute im Film auf ein futuristisches Drama der Objekte hin. Hierzu gehörten laut Lista zwei Pistolen, wobei Lista in einer Pistole ein männliches, in der anderen ein weibliches Exemplar erkennt. Oder es werde ein loderndes Feuer inszeniert, das auf ein neues, belebtes Verhältnis des bürgerlichen Ehepaares hindeute. Die Objekte des Films, der auch den Tanz einer Puppe enthält, seien plastische Metaphern einer narrativen Situation, die vor allem die Kontraste verschiedener Seelenzustände beinhalte. Der Film VELOCITÀ verweise schließlich in seiner Struktur und in seiner Geschichte auf die zeitgenössische Populärkultur – v. a. auf den Kriminalroman als auch und vor allem auf die Kultur der Avantgarden. Zudem sei der Film, wie dies einige Sequenzen zeigen, das wahrscheinlich einzige Beispiel einer *aeropittura futurista* – der futuristischen Flugmalerei – des Kinos. Man könnte geradezu von einer *aerocinema* sprechen.

Der Film sei in Turin gedreht worden, in den letzten Monaten des Jahres 1930. Die Szenen der bürgerlichen Innenräume seien in dem Haus der Cordero gefilmt worden, die Szenen, die dagegen auf den futuristischen Tanz der Objekte verweisen würden, in dem Atelier des Pippo Oriani. Man wisse nichts von einer Uraufführung des Films in Italien bzw. in Turin. Dafür gebe es aber Informationen über Aufführungen in Paris. Im Februar 1931 sei der Film in einer Privataufführung gezeigt worden. Eine Aufführung des Films in den Kinos des Landes sei freilich abgelehnt worden. Die Autoren hätten sich dann an die Zeitschrift *Commedia* gewendet, eine Zeitschrift, in der auch Marinetti veröffentlichte und in der sich der Futurismus großer Popularität erfreute.

Die Filmautoren publizieren dann am 5. März 1931 in der besagten Zeitschrift ein Manifest: *Avantgarde intégrale. Marinetti et le film futuriste/Wesentliche Avantgarde. Marinetti und der futuristische Film*.³ Im Manifest kündigen sie ihre filmischen Grundsätze an. Nach einem Lob Marinettis und der Errungenschaften des Ersten Futurismus erinnern die Autoren an den mittlerweile verschollenen und nur noch anhand einiger Szenenphotos bekannten Film VITA FUTURISTA aus dem Jahr 1916. Dieser Film ist heute nur noch aus Einzelbildern rekonstruierbar. Er scheint aus mehreren aneinandergereihten, unzusammenhängenden Szenen bestanden zu haben, in denen die Futuristen ihr eigenes Leben vorspielten.⁴ Die drei VELOCITÀ-Autoren – Tina Cordero, Guido Martina und Pippo Oriani – fühlen sich als Nachfolger eben dieser filmischen Tradition und weisen darauf hin, dass niemand die geniale Innovation von Marinetti auf dem Gebiet des Films umzusetzen gewusst habe. Diese geniale Innovation habe das moderne Kino revolutionieren müssen. Die Filme der internationalen Avantgarde bleiben außerhalb des Futurismus, weil sie oberflächlich und objektiv seien. Der

³ Vgl. hierzu ebd., S. 95f.

⁴ Vgl. Sylvia Martin: „Futuristisches Leben“. In: dies: *Futurismus*. Köln u.a. 2005, S. 64f.

Futurismus dagegen stütze sich auf eine Poetik der Seele, die die Realität filtere, sodass ein Film ein Konglomerat purer Gefühle und Seelenzustände darstellen sollte.

Soweit die Zusammenfassung der Ergebnisse von Giovanni Lista. Mich werden im Folgenden jene Szenen besonders interessieren, mit denen ich hinterfragen möchte, ob die Bewegung der Objekte in diesem Film das schlechthinnige Bewegungs-Bild im Sinne Gilles Deleuzes bedeutet oder ob es nicht vielmehr eine Antizipierung des Zeit-Bildes darstellt. Damit wird versucht, die beiden Begriffe für den Avantgardefilm zu operationalisieren. Zunächst folgt freilich eine knappe Schilderung der von mir verwendeten Begriffe: Bewegungs-Bild und Zeit-Bild.

Die Kinophilosophie des eben genannten Philosophen Gilles Deleuzes stellt eine Geschichte des Kinos dar, die stark an die Zeitphilosophie Henri Bergsons angelehnt ist. Die Erfindung der neuen Medien Photographie und Film Ende des 19. Jahrhunderts hat zu einigen fundamentalen Neuerungen in der Bewertung der Zeit geführt. Es gibt nämlich, Henri Bergson zufolge, zweierlei Formen der Zeit. Die erste Form ist die *témp*, die mechanische Zeit der Uhr, die im gleichen Rhythmus unaufhörlich nach vorne fließt. Die zweite Form ist die *durée*, also die Dauer, eine Zeitform, die mit Brüchen und Rückblenden arbeitet – eine Form der Zeit, die für die großen Romane der Moderne charakteristisch sein wird: von Marcel Proust (1871–1922) über Thomas Mann (1875–1955) bis hin zu James Joyce (1882–1941). Es ist die Intuition, mit der die ‚wahre Dauer‘ erlebbar wird. Nur durch sie wird die allgemeine Lebensvitalität deutlich, der *élan vital*, der durch die Werke der Kunst und der Literatur sichtbar, begreifbar gemacht werden kann. Der Kinematograph ist Bergson zufolge ein falscher Freund der Wahrnehmung; mit ihm werde die Zeit nur als *témp* dargestellt. Diese Thesen Henri Bergsons haben sich für den Futurismus als retrogardistisch erwiesen, wurde doch in den Kreisen um Umberto Boccioni (1882–1916) die Lebensphilosophie Henri Bergsons lebhaft rezipiert, was dazu führte, dass Photographie und Film als Hilfsmittel beispielsweise der Malerei angesehen wurden, nicht jedoch als selbständige Künste.⁵ Und es sollte noch zahlreiche Jahrzehnte dauern, bis Gilles Deleuze seine Kinophilosophie an das bergsonianische Zeitverständnis anlehnte.

Die deleuzianische Kinophilosophie ist als eine Gegenüberstellung der zwei großen Kinoepochen konzipiert, jener des Bewegungs- (*l'image-mouvement*) und jener des Zeit-Bildes (*l'image-temps*). Hier resultiert laut Deleuze das Filmische erneut aus der Annahme, dass die Welt eine unendliche ‚Dauer‘ von Bewegungen und Bildern ist, die sich dezentriert wechselseitig reflektieren⁶:

⁵ Lista: „Futuristischer Film und futuristische Fotografie“. In: Norbert Nobis (Hrsg.): *Der Lärm der Straße*. Hannover/Mailand 2001, S. 294–317, insb. S. 299f.

⁶ Michaela Ott: *Gilles Deleuze zur Einführung*. Hamburg 2005, S. 129.

L'image existe en soi, sur ce plan. Cet en-soi de l'image, c'est la matière : non pas quelque chose qui serait caché derrière l'image, mais au contraire l'identité absolue de l'image et du mouvement.⁷

Das Bild existiert an sich, auf dieser Ebene. Dieses An-Sich des Bildes ist die Materie: nicht irgendetwas, was hinter dem Bild verborgen wäre, sondern im Gegenteil, die absolute Identität von Bild und Bewegung.⁸

Die Bewegung ist dabei die ontologische Grundlage eines jeden Films, liefert doch die Matrix des Films die einzelnen, durch den ‚Trick des Kinematographen‘ in Bewegung versetzten Aufnahmen. Doch die Ebene, auf die sich Deleuze in seiner Kinophilosophie bezieht, ist weniger die des kinematographischen Tricks, sondern die der einzelnen Filme selbst. Es sind die bewegten Filmbilder, die hier im Zentrum des Interesses stehen und nicht ihre kinematographischen Grundlagen. Die grobe deleuzianische Einteilung der Filmgeschichte in die ‚Bewegungs-Bilder‘ und in die ‚Zeit-Bilder‘ ergibt sich primär aus dem Verhältnis des Films zur Zeit. Während in den Filmen bis zum Zweiten Weltkrieg die Bewegung das dominierende, in sensomotorischen Abläufen zutage tretende Element ist, das die Zeitlichkeit eine untergeordnete Rolle spielen lässt, ist in den Filmen seit dem Zweiten Weltkrieg die Zeit selbst zum dominanten Element geworden. Diese Änderung korrespondiert mit selbstreflexiven Bildstrategien und mit ihnen rücken Bewegung und Narration in eine dienende Position.⁹

Das Bewegungs-Bild, das Deleuze zufolge die Zeit als physikalische Zeit offenbart, ist mit dem klassischen (Hollywood-)Kino bis in die 1940er-Jahre gleichzusetzen, das durch eine indirekte Darstellung der wirklichen Zeit, durch die Montage nämlich, charakterisiert ist. Deleuze unterteilt diese Phase des Kinos in drei Etappen, nämlich in den Zeitabschnitt zwischen Auguste und Louis Lumière (1862–1954; 1864–1948) und David Wark Griffith (1875–1948), der, so Deleuze, ausschließlich auf der kinematografischen Illusion beruht, in eine zweite Etappe zwischen Griffith und dem Tonfilm, die primär mit der Montage arbeitet, und in eine dritte Etappe, die zu Beginn durch die sogenannten Wahrnehmungsbilder gekennzeichnet ist, sich in ihrer mittleren Zeitphase durch die sogenannten Affektbilder und an ihrem Ende durch die Aktionsbilder auszeichnet. Die typische Einstellung eines Wahrnehmungsbildes ist dabei eine Totale. Die typische Einstellung eines Affektbildes ist die Großaufnahme. Die dritte Etappe des Bewegungsbildes, die des Aktionsbildes, ist durch die halbnahen Aufnahmen charakterisiert. Eine vierte Etappe des Bewegungsbildes bilden, so Deleuze, durch Detailaufnahmen hervorgerufene, sogenannte Triebbilder.

⁷ Gilles Deleuze: *L'image-mouvement. Cinéma I*. Paris 1983, S. 86f.

⁸ Ders.: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a. M. 1997, S. 87.

⁹ Vgl. hierzu Ott: *Gilles Deleuze zur Einführung*, S. 129f.

Technisch-medial ähnlich geartet wie die erste, ist auch die zweite Phase des Kinos der *témps* zuzuordnen, der physikalischen Zeit. In der *mise-en-scène* jedoch spielt die zweite Phase mit Erinnerungsschichten und Differenzen, mit kristallinen Strukturen, wie beispielsweise den Spiegeln, die das Filmbild auffächern, ihm eine Vielschichtigkeit verleihen und somit Deleuze zufolge mit dem Bergson'schen Verständnis der *durée* korrespondieren. Die zeitliche Determiniertheit einer Beweglichkeit des Auges, die Jacques Aumont mit dem Aufkommen des Films ansetzte¹⁰, wird hier in eine Zeitlichkeit des Filmbildes umgedeutet, die aus seiner Auffächerung entsteht und sich seit den 1940er-Jahren konstituiert hat.

Es geht dabei im Zeit-Bild nicht darum, *was* in der Zeit abläuft, sondern *wie* die Zeit selbst abläuft, es geht um die Spaltungen, Risse, Wiederholungen innerhalb des Zeitschemas, die die Vergangenheit beherbergen oder die Zukunft enthalten können. Auch im Hinblick auf das nach dem Zweiten Weltkrieg ansetzende Zeit-Bild unterscheidet Deleuze zwischen mehreren Typen der Filmbildfiguration. Der erste Typ ist das Erinnerungsbild, das mit Rückblenden arbeitet, mit Überblendungen und Überbelichtungen, um eine Virtualität zu erzeugen. Den zweiten Typus bilden die mit Anamorphosen, Überblendungen, *special effects* operierenden Traumbilder, die explizit – die Spaltung zwischen Fiktion und Realität existiert noch – und implizit – die Spaltung zwischen Traum und Wirklichkeit ist aufgehoben – eingesetzt werden können. Der dritte Typus des Zeit-Bildes ist das Kristallbild. Der Keim des Kristallbildes ist die Koaleszenz des Aktuellen und des Virtuellen, der Gegenwart und der Vergangenheit. Die in das Filmbild eingebetteten Artefakte – Film im Film, Theater im Film, Gemälde, Skulpturen, Photographien im Film etc. – fächern hier das Filmbild auf, verleihen ihm eine weitere virtuelle Ebene, eine Vereinigung der aktuellen und der virtuellen Bilder konstituierend. Indem in einem Filmbild beispielsweise vermittle Spiegelungen oder Tafelbilder auch andere Zeitlichkeiten auftreten, das Unvereinbare vereinbart wird, existiert die prozesshafte, bis in die Gegenwart eingedrungene Vergangenheit neben der Gegenwart. Nicht mit der Gegenwart und den sensomotorischen Vorgängen werden somit die Figuren konfrontiert, sondern mit den virtuellen Bildern einer neben der Gegenwart gleichberechtigt existierenden Vergangenheit:

Die kristalline Ordnung schafft Unbestimmtheits- und Ununterscheidbarkeitszonen, weil sie die Wahrnehmungsbilder von ihrer motorischen Fortsetzung abschneidet und mit einem virtuellen Bild, einem Spiegelbild verknüpft, das dem Gedächtnis angehört.¹¹

¹⁰ Jacques Aumont: „Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film“. In: *montage/av.* Jg. I (1992), H. 1, S. 77–89, hier S. 80.

¹¹ Friedrich Balke: *Gilles Deleuze*. Frankfurt a. M./NewYork 1998, S. 73.

Im Falle des Kristallbildes ist der Unterschied zwischen einem aktuellen und einem virtuellen Bild nicht mehr deutlich, er existiert zwar noch *de jure, de facto* aber wird die Zuschreibung unmöglich gemacht. Das aktuelle und das virtuelle Bild befinden sich, so Mirjam Schaub, in einem „Kreislauf des gegenseitigen Austausches, der die Differenz zwischen beiden Kategorien umspielt und sie auf eine phänomenologische Ununterscheidbarkeitszone (*l'indiscernabilitété*) zurückführt“¹².

Die zentrale Frage dieses Kapitels lautet somit, ob der Film VELOCITÀ ein futuristisches Beispiel des Bewegungs-Bildes darstellt, in dem die genannten sensomotorischen Prozesse verbildlicht werden, oder ob er nicht vielmehr eine Antizipierung des Zeit-Bildes bedeutet. Dieser Fragestellung wird im Folgenden anhand ausgesuchter Szenen vom Beginn des Films nachgegangen.

Es ist die Bewegung verschiedener Objekte, die den Anfang des Films auszeichnet und die den Film in die Nähe des Bewegungsbildes bringt, namentlich in die Nähe der zweiten Etappe des Bewegungsbildes (zwischen Griffith und dem Tonfilm). So werden zu Beginn des Films entweder Positiv-Negativ-Versionen einer Zeichnung, beispielsweise eines Marinetti-Porträts (Abb. 1) mithilfe der Montage gegenübergestellt, oder es sind einzelne Objekte, die – wie eine Reihe an Büchern oder Schachfiguren auf einer Flügeltastatur – in Manier des Animationsfilms, d. h. im Stop-Motion-Verfahren, aneinandergereiht und somit in Bewegung versetzt werden.



Abb. 1: Screenshot aus VELOCITÀ

¹² Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Kino Das Sichtbare und das Sagbare*. München 2003, S. 133.

Eine unbewegte Kamera und die durch das Stop-Motion-Verfahren erreichte Bewegung der Objekte, die Positiv-Negativ-Kontrastierung, die gelegentliche Kamerabewegung und die schnelle Schnittfolge werden benutzt, um zu einer möglichst großen Dynamik des filmischen Bildes zu gelangen. Die Montage stellt somit eines der wesentlichen Verfahrens dieses Films dar, und dies bringt den Film noch deutlicher in die Nähe des deleuzianischen Bewegungs-Bildes. Doch auch mit Überblendungen der Objekte wird gearbeitet, so beispielsweise die Überblendung eines Kruges mit einem Buch, alles Elemente, die, wie in der Einleitung angesprochen, offenbar auf das häusliche Leben (der Protagonisten) anspielen sollen. Alle diese Elemente werden so überblendet, dass sie wie lebendig erscheinen. Diese Bewegung entspricht der Forderung eines filmischen Dynamismus auf der einen Seite und den geschilderten sensomotorischen Prozessen des Bewegungs-Bildes auf der anderen.

Im Hintergrund einiger der gezeigten Filmbilder befindet sich jedoch eine mit geometrischen Figuren bemalte (Lein-)Wand, ein nicht zu enden scheinendes Hintergrundgemälde (Abb. 2), ein frühes *Field-Painting*. Aber auch hier wird auf die unbewegliche (Lein-)Wand einer- und auf die beweglichen Objekte andererseits verwiesen, wodurch ein Konflikt zwischen der Malerei und dem Film entsteht, das in sich bereits die Grundintention des Kristallbildes enthält und somit dem deleuzianischen Zeit-Bild zugesprochen werden kann. Wie in einem Kristallbild gestaltet die unbewegliche Leinwand hier das Hintergrundbild, das aus geometrischen Figuren besteht: aus vertikal verlaufenden breiten Streifen und Kreisen. Im Vordergrund bewegen sich die Tassen, die in ihrer visuellen Struktur ebenfalls auf Kreise und Linie zurückgeführt werden können. Das Bild wird schließlich mit einer kreisenden Kamerabewegung ‚abgetastet‘, mal mit den Objekten vor ihm, mal ganz alleine. Es ist, als ob in diesem filmischen Bild ein Paragone der Künste um 1900 ausgetragen wird, ein Wettstreit zwischen der immer abstrakter werdenden Malerei auf der einen und dem die Objekte und menschliches Leben inszenierenden Film auf der anderen Seite. Es handelt sich dabei um einen Wettstreit der Künste, der für den beginnenden Futurismus von entscheidender Bedeutung war und der Bewegung eine retrogardistische Note verlieh, konnten sich doch die Photographie, vor allem aber der Film innerhalb dieser Bewegung nur langsam affirmieren.

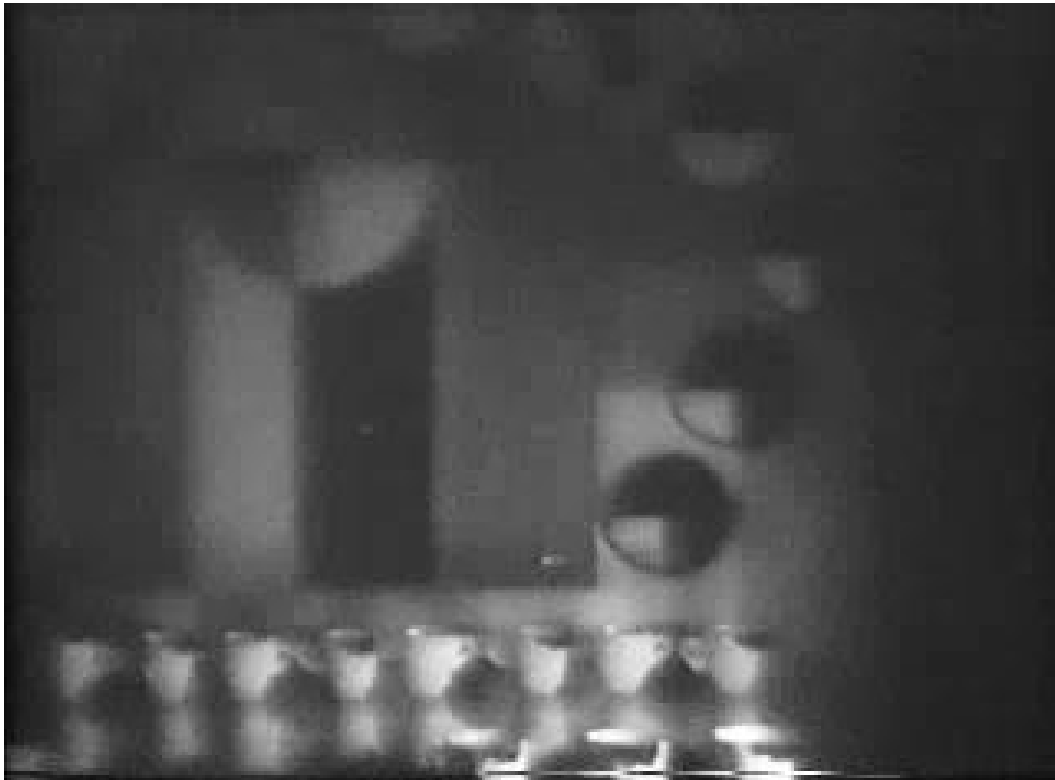


Abb. 2: Screenshot aus VELOCITÀ

Doch zurück zum Film: Hier treten die Objekte vor dem Bild und das Bild im Hintergrund in ein Wechselverhältnis ein, auf der einen Seite wird auf die Beweglichkeit des Filmbildes hingedeutet, auf der anderen Seite auf eine vermeintliche Unbeweglichkeit des Gemäldes. Doch auch das Gemälde wird durch eine Bewegung der Kamera ‚abgetastet‘, in Bewegung versetzt, wodurch die Mittel des Films, Malerei darzustellen, gleichsam reflexiv erprobt werden. Die beschriebenen reflexiven Filmbilder regen den Zuschauer zum Enträtseln an und sind vergleichbar mit den frühen Simultaneitätsüberlegungen von Umberto Boccioni: „Das berausende Ziel unserer Kunst ist: die Simultaneität der Gemütszustände im Kunstwerk.“¹³ „La simultaneità degli stati d’animo nell’opera d’arte: ecco la mèta inebbriante della nostra arte.“¹⁴

¹³ Umberto Boccioni: „Vorwort zum Katalog der I. Ausstellung futuristischer Maler“. In: ders.: *Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)*. Hrsg. von Astrit Schmidt-Burkhardt. Deutsch von Angelika Chott. Dresden 2002, S. 226–236, hier S. 230.

¹⁴ Ders./Carlo Carrà/Luigi Russolo/Giacomo Balla/Gino Severini: „Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienne ecc.“ In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*. Florenz 1980. Bd. I, Blatt 22, S. 3.

Der Film *VELOCITÀ* stellt einen Versuch der filmischen Umsetzung des Bewusstseins und von Gemütszuständen, aber auch ein Beispiel der Synthese von Erinnern und Sehen dar, wie dies in der Einstellung mit der Leinwand deutlich wird. Die Leinwand impliziert eine gesamte Geschichte der Malerei, die in der abstrakten Malerei einen ihrer Höhepunkte findet. Die bewegten Objekte vor der Leinwand stellen die Elemente des neuen Mediums, des Filmischen, dar. Und dennoch stehen die beiden in einem Verhältnis zueinander: Die geometrischen Muster auf der Wand deuten auf die visuellen Grundlagen hin, auf die die Tassen im Hintergrund zerlegt werden könnten. Durch dieses Verhältnis von Gesehenem und Erinnertem bzw. Gewusstem wird auch, so scheint es, ein kristallines Bild vorweggenommen: hier wie dort ein Kontrast zwischen dem bewegten Film und dem unbewegten Tafelbild, hier wie dort eine Vergleichbarkeit zwischen den visuellen Gegebenheiten des zweidimensionalen Hintergrundbildes und den dreidimensionalen Objekten im Vordergrund.

Kontrastiert werden dabei die Bilder des inneren, häuslichen Lebens mit den Außenaufnahmen, die ebenfalls in Bewegung versetzt werden, so beispielsweise die Aufnahmen des Großstadtlebens, die mit bewegter Kamera aufgenommen wurden. Bedeutend ist auch die Inszenierung der Menschen im Film. So erscheinen in einer Szene drei Gesichter in einem Bild, offensichtlich handelt es sich hierbei um die Filmmacher (Abb. 3).



Abb. 3: Screenshot aus VELOCITÀ

Diese Menschenbilder bleiben freilich singulär, die einzelnen Filmbilder sind vielmehr den Objekten gewidmet. Der Film erzählt in diesen Szenen keine eindeutig entschlüsselbare Geschichte, vielmehr erzählt jedes einzelne, durch verschiedene Modi der Darstellung in Bewegung versetzte Bild eine eigene Story. Zwar ist die Montage hier von entscheidender Bedeutung, sie soll jedoch vor allem verschiedene Seelenzustände und Beobachtungen versinnbildlichen, die vom Zuschauer stets neu enträtselt werden müssen.

Doch wird mit solch einer bewegten Bildstruktur ein Bewegungs-Bild im de-leuzianischen Sinne inszeniert oder bringen die Bilder durch die irritierenden Momente – die Kamerafahrt von rechts nach links, die verwackelte Perspektive, die Schattenspiele, die nicht zu entschlüsselbare Geschichte, der Paragone der alten und der neuen Künste – nicht vielmehr eine Auflösung des Bildes, wie sie für das neue Kino seit dem Neorealismo charakteristisch ist? Man könnte behaupten, dass diese filmischen Schockstrategien vielmehr die kommende Etappe des filmischen Bildes antizipieren, das Zeit-Bild, das eben nicht mehr durch die Montage charakterisiert wird, sondern vielmehr durch die Plansequenz. Und in der Tat folgt die Montage in VELOCITÀ nur einem einzigen Ziel: der Dynamisierung des filmischen Bildflusses. Sie dient nicht einer kohärenten Erzählung, wie im Hollywood-Film. Vielmehr wohnt diesen Filmbildern eine eigene visuelle Größe inne, die sie viel näher an die Videokunst rückt als an die filmischen Etappen des ‚großen‘ Kinos. Gleichwohl waren die filmischen Experimente der Avantgarde, zu denen auch VELOCITÀ gezählt werden muss, konstitutiv für die Entwicklung der folgenden filmischen Etappe – derjenigen des Zeit-Bildes. Die Objekte und Körper, die hier zu Gegenständen einer filmischen Beschleunigung wurden, werden nicht zum Verschwinden gebracht oder zerstört, sondern vielmehr durch die Bewegung neu definiert, mit neuem Leben versehen. Sie werden somit zu eigenständigen Handlungsträgern oder Akteuren, fungieren als Produzenten von Erkenntnissen und Erinnerungen. Somit transportieren sie in das Filmbild neue Zeitlichkeiten und rekurrieren auf das Bewegungs- wie auch auf das Zeit-Bild. Freilich sind sie keiner der Etappen der Kinogeschichte eindeutig zuzusprechen, vielmehr bilden sie ein Experiment, das mit den Elementen des zeitgenössischen Avantgardefilms spielt.

BIOFUTURISTISCHE IMPLIKATIONEN TRANSGENER KUNSTEXPERIMENTE

Nur mittels der Wissenschaft vom Leben kann die Beschaffenheit des Lebens von Grund auf verändert werden.

Aldous Huxley (1894–1963)

Warum eigentlich sind die Hunde noch immer nicht blau mit roten Flecken? Und warum eigentlich leuchten die Hasen noch immer nicht wie Irrlichter in den nächtlichen Gefilden? Warum eigentlich betreiben wir Viehzucht noch immer mit wirtschaftlichen Absichten und noch immer nicht mit künstlerischen?

Vilém Flusser (1920–1991)

Schenkt man dem amerikanischen Medienwissenschaftler Eugene Thacker Glauben, könnten die von Huxley und Flusser jeweils unterschiedlich, als literarische Skepsis und philosophische Ironie konnotierten Überlegungen zur biotechnischen Reproduktion spätestens seit der Entschlüsselung des menschlichen DNA-Codes und den ersten gelungenen Klon-Experimenten als aus dem Bereich des Fiktionalen und Imaginären in denjenigen des Medialen, ja des Materiellen hinübergetreten gelten. In seinen diversen Aufsätzen, vor allem aber in dem 2004 erschienenen Buch *Biomedial* beschreibt Thacker den Prozess und die gegenwärtig erkennbaren Folgen der Ausdifferenzierung und Neuhybridisierung wissenschaftlicher Disziplinen in ihrer Kombination mit den Neuen Medien folgendermaßen:

In our age of genome databases, online gene discovery software, and hand-help DNA chips, the notion of genetics information is not just rhetoric, both a material technology. [...] Second, the concept of genetic information tells us that ‚biotechnology‘ takes on a new meaning in light of advances in computer and information technologies. [...] We go from the body of the patient (in vivo), to the extracted DNA sample (in vitro), to the encoding and analysis of that DNA in a computer (in silico), to the production of biotech and infotech, information ‚matters‘. We might call this process ‚biomedial‘.¹

Die materiellen Effekte einer praktischen Zusammenführung der biologischen Codes mit jenen des Rechners will Thacker mit Implikationen gefüllt sehen, die die gängigen globalen Identitätskonzepte, wie ‚ethnicity‘, ‚race‘, and even

¹ Eugene Thacker: „DNA, DATA, AND BIOMEDIA“. In: Hermann Nöring/Alfred Rotert/Ralf Sausmikat (Hrsg.): *Europäisches Medienkunst Festival/European Media Art Festival*. Osnabrück 2003, S. 250f, hier S. 250; vgl auch ders.: *Biomedial*. Minnesota 2004.

„nation““, vollkommen neu definieren. Wenngleich er dabei nicht die Technologie als den „bad guy“ dargestellt wissen möchte, so kommt Thacker dennoch nicht umhin, den Körper – nicht weit von der Musikclip-Ästhetik und den Science-Fiction-Entwürfen Hollywoods entfernt² – als die rechnerisch entschlüsselbare „biovalue“ des „molecular body“ zu bezeichnen. Dieser jedoch verkomme innerhalb einer globalisierten Wirtschaft zur (Wert-)Information.

Den tatsächlichen blinden Fleck der Untersuchung jedoch bildet ein anderer Bereich: der des Gender. Zwar wird hier durchaus die biotechnologische Manipulation des lebendigen ‚Körpermaterials‘ und sodann im weitesten Sinne auch die Erschaffung neuer Lebensformen angesprochen. Gefragt wird jedoch weniger nach genderspezifischen Konnotationen solch einer ‚Erschaffung‘ des Lebens, die sich genmanipuliert, maschinengesteuert und ‚unbefleckt‘ in den Geburtshöhlen der Labors vollzieht. Ist dies lediglich Ignoranz oder bedeutet es vielmehr, die Biomedica bewege sich mit ihren verschiedenen Untergruppen, zu denen auch die Biotech-Art gezählt werden kann, endgültig im Bereich des Postgender? Zitieren andererseits die transgenen Kunstexperimente, mit den Experimenten des italienischen Futurismus vergleichbar, nicht vielmehr die tradierten männlichen Erschaffungsmymen insofern, als sie genau diese pervertieren und untergraben?

Es kann innerhalb der folgenden Untersuchung nicht darum gehen, die einzelnen von Thacker ausgearbeiteten Konnotationen des aktuellen Umbruchs 2000, der im Bereich der Molekularbiologie fast eher noch als in den Neuen Medien anzusiedeln ist, auszuarbeiten. Vielmehr konzentriert sich das vorliegende Kapitel auf das Gebiet der avantgardistischen Strömungen der Biotech-Art, jener Bewegung innerhalb der rezenten künstlerischen Praxis, welche Elemente der Installationen und Performance Art in sich vereint, mit der Manipulation und Züchtung des Körpermaterials arbeitet und sich sodann auf die in den Van-Gogh-Studien Antonin Artauds³ (1896–1948) entwickelte und von Gilles Deleuze (1925–1995) und Felix Guattari (1930–1992) als Negation der Psychoanalyse erweiterte Idee eines *corps sans organes* zu beziehen scheint⁴. Ausgehend von der These, dass die im Rahmen von *Symbiotic A*, eines Forschungslabors für Kunst und Wissenschaft, gezüchteten Hautkulturen, wie auch der Ausgangspunkt der Bewegung – Eduardo Kacs (geb. 1962) Ersetzung der Maschinen-Mensch-Installationen mit Gen-Experimenten – die futuristischen Phantasien des ‚neuen‘, multiplizierten Menschen und seiner Erschaffung aus dem Geiste aktueller Gentechnik unter Hinterfragung der Arbeit am ‚Halblebendigen‘ weiterführen, sollen

² Vgl. Birgit Richard: „Bild-Klone und Doppelgänger. Vervielfältigungsphantasmen in der Popkultur“. In: *Kunstforum*. Bd. 157 (Nov.–Dez. 2001), S. 54–111.

³ Antonin Artaud: *Schluss mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit u.a.* München 1980.

⁴ Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I.* Deutsch von Bernd Schwibs. Frankfurt a. M. 1984. Vgl. auch Slavoj Žižek: *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan.* Deutsch von Nikolaus G. Schneider. Frankfurt a. M. 2005.

im Folgenden anhand exemplarischer Analysen die biofuturistischen *und* die (Post-)Gender-Aspekte dieser multidisziplinären, zwischen Kunst, Biologie und Technologie angesiedelten Arbeiten überprüft werden.⁵

BIOFUTURISMO ALS EIN ‚FUTURISMO DI OGGI‘?

Die neue Ausdrucksform der transgenen Kunst, die sich das Wortspiel „Gene, Genies, Gender“ immer wieder auf die (Internet-)Fahne schreibt, besteht, so Edoardo Kac (der ‚Begründer‘ und ‚Erschaffer‘ der Kunstrichtung, wie ihrer vermeintlichen ‚Synekdoche‘⁶, des fluoreszierenden und womöglich lediglich auf Photographien existierenden Kaninchens Alba), darin, komplett künstlich hergestellte oder bereits existierende Gene einem Wirtsorganismus einzupflanzen, in welchem sie dann zur Entfaltung kommen.⁷ Trotz ihrer Einfachheit beinhaltet die Aussage jedoch einen signifikanten wie bedeutenden Umbruch innerhalb der künstlerischen Praxis. Die Collage bezieht sich hier nicht auf das Referenzielle oder Reflexive, sie ist aus den „bereits existierende[n] Gene[n]“ geformt. Überschritten scheint hierdurch die buchstäbliche Einschreibungspraxis des Happenings, biotechnologisch modifiziert die Vision des Cyborgs⁸, denn es wird keine (schmerzhaft) Grenze zwischen dem Innen und dem Außen überschritten, es wird auch keine bloß technische Erweiterung des Körpers angestrebt, vielmehr wird das Innen geformt, neu konstruiert, wachsen gelassen, um mitunter in der virtuellen Enzyklopädie Internet, die die Interaktion gleichermaßen wie den performativen Gründungsgestus der Avantgarden entschieden erweitert und demokratisiert⁹, präsentiert und theoretisch untermauert zu werden. Dieses ‚Wachsen‘ der Moleküle wird stets als eine kosmologische und gottähnliche *creatio ex nihilo* präsentiert, als ein Mikrokosmos der auf eine selten unbedenkliche Art erschaffenen makrokosmischen Prinzipien.¹⁰

Zwar wurde solch eine Verbindung von Kunst und Wissenschaft zum Zwecke einer Geburtserschaffung bereits im Rahmen antiker Mythen angesprochen und in den Laboratorien des Manierismus oder des Barock wie auch in

⁵ Das Kapitel stützt sich im Hinblick auf die Objekte der Biotech-Art weitestgehend auf die Pionieruntersuchungen von Ingeborg Reichle. Vgl. in diesem Zusammenhang insbesondere dies.: *Kunst aus dem Labor*. Bielefeld 2005.

⁶ Jens Hauser: „Gene, Genies, Geniert...“. In: Nöring/Rotert/Sausmikat (Hrsg.): *Europäisches Medienkunst Festival*, S. 230–241, S. 230.

⁷ Eduardo Kac: „GFP Bunny“. In: *Kunstforum*. Bd. 158 (Jan.–März 2002), S. 46–57.

⁸ Donna Haraway: „Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980’s“. In: *Socialist Review*. Bd. 80 (1985), S. 65–108.

⁹ „The Manifesto of the Futurist Programmers. Based on the Manifesto of the Futurist Painters by Umberto Boccioni 1910“. URL: <http://www.sgi.com/grafica/future/futman.html> (10.05.2004).

¹⁰ Vgl. hierzu Reichle: *Kunst aus dem Labor*, S. 52ff. Reichle erwähnt in ihrer Arbeit auch die vergleichbaren Experimente des russischen Futurismus, vgl. ebd., S. 110.

jenen der schwarzen Romantik imaginiert.¹¹ Doch erst der italienische Futurismus als die erste Kunstbewegung des 20. Jahrhunderts propagierte die Geburt eines neuen Menschen nicht nur aus dem Geiste der Maschinen, sondern auch aus jenem der Biotechnologie. Während der erste Aspekt anhand nunmehr zahlreicher exemplarischer Studien des Romans *Mafarka il futurista* (1910) von Filippo Tomaso Marinetti (1876–1944) erforscht worden ist¹², wurde der zweite Aspekt futuristischer Erschaffungsutopien stets übersehen. Dabei können im *Secondo futurismo* Anzeichen eines Umdenkens registriert werden. Nicht nur die Maschinen werden die vom Futurismus propagierte ‚recostruzione del mondo‘ auslösen, sondern auch die Biotechnologie, so der neapolitanische Maler und Vertreter des Zweiten Futurismus Emilio Buccafusca (1913–1990). Buccafusca, der seit 1930 Medizin studierte, lernte 1931 Filippo Tommaso Marinetti und den Architekten Carlo Cocchia (1903–1993) kennen und gründete die neapolitanische Futuristengruppe *Terza ondata*. Neben seiner Tätigkeit als Maler war er innerhalb der Gruppe auch als Photograph und als Lyriker tätig und nahm ab 1933 an den wichtigsten Futuristen-Ausstellungen, beispielsweise in Mantua und Mailand, teil.¹³ Nach einer Schaffenskrise, ausgelöst durch den Zweiten Weltkrieg, nahm er erst in den 1950er-Jahren seine Tätigkeit als Maler wieder auf. In die Geschichte des Futurismus ging er jedoch neben seinen bildnerischen Arbeiten, die vorwiegend dem Thema des Fluges und der durch diesen modifizierten Wahrnehmung gewidmet sind, auch mit einem Manifest des *Biofuturismus* ein, einem Inauguralmoment eines Futurismus von morgen:

Potremmo definire il futurismo di domani Biofuturismo intendendo con questa parola la sintesi di tutte le manifestazioni umane propagate al contatto dei mondi cosmici ed ancora sconosciuti.¹⁴

Den Futurismus von morgen sollen wir den Biofuturismus nennen, mit diesem Begriff eine Synthese aller Manifestationen der Menschheit meinend, die im Kontakt kosmischer und immer noch verkannter Welten entstehen.

¹¹ Vgl. Hans Ulrich Reck/Harald Szeemann (Hrsg.): *Junggesellenmaschinen*. Erweiterte Neuauflage. Wien/New York 1999.

¹² Vgl. Walburga Hülk: „Prophetie und Pro(s)thesis: Marinettis phantastische Körpermorphologie und die Replasmation des Wortes“. In: dies. (Hrsg.): *Spektrum. Siegener Perspektiven einer romanischen Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft*. Siegen 2003, S. 119–130.

¹³ Vgl. Bruno Mantura/Patrizia Rosazza-Ferraris/Livia Velani (Hrsg.): *Futurism in Flight. ‚Aeropittura‘ Paintings and Sculptures of Man’s Conquest of Space*. London 1990 sowie Matteo D’Ambrosio: *Emilio Buccafusca e il Futurismo a Napoli negli anni Trenta*. Neapel 1991.

¹⁴ Emilio Buccafusca: „Biofuturismo“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909–1944*. Bde. 1–5. Florenz 1990. Bd. 2, Bl. 265.

Eine Weiterentwicklung dieser in der Zeitschrift *Stile futurista* präsentierten Idee eines zukünftigen Futurismus könnte Buccafusca zufolge nur im Anschluss an zwei Grundprämissen erreicht werden. Die erste Prämisse ist der Gedanke einer im Jahr 1933 bereits sprichwörtlichen und mehrmals proklamierten radikalen Erneuerung der Gesellschaft durch die hartnäckige futuristische Verabschiedung der Geschichte und durch die mittels Provokationen zu erreichende Befreiung vom Staub der Jahrhunderte:

Non esistono fuori del futurismo posizioni filosofiche artistiche e letterarie che siano state raggiunte ed aggredite prima.¹⁵

Es existieren keine früheren philosophischen, künstlerischen und literarischen Positionen, die außerhalb des Futurismus erreicht und erkämpft worden wären.

Die zweite Prämisse ist die für diese Kunstrichtung typische Apotheose der Maschinen, mithin der Bewegung, Geschwindigkeit, Dynamik und Simultaneität, aber auch der maschinellen Produktion:

L'estetica della macchina e per essa tutti i problemi della velocità simultaneità etc. compendia l'orientazione spirituale del nostro tempo.¹⁶

Die Ästhetik der Maschinen und mit ihr die Probleme der Geschwindigkeit, der Simultaneität etc. beinhalten die geistige Orientierung unserer Zeit.

Doch die futuristische Kunst solle nicht, wie im Folgenden von Buccafusca ausgeführt, bei der Erneuerung bisheriger Kunstgattungen durch die *parole in libertà* oder die Maschinen-, Geschwindigkeits- und Simultaneitätsthematik stehen bleiben. Vielmehr solle sie sich weiteren Errungenschaften der ‚modernen‘ Welt anpassen, gleichsam eine De- und Rekonstruktion des gesamten Universums bewirken. Den Beginn solch einer universellen, da gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Umwälzung sieht Buccafusca jedoch, hierin weniger fortschrittlich, in der futuristischen Malerei angesiedelt, in der „pittura cosmica, batisferica, geologica, stratosferica, biologica“ („kosmischen, batisphärischen, geologischen, stratosphärischen, biologischen Malerei“) und in den „recentissimi automatismi prampoliani“ (neuesten Automatismen Enrico Prampolinis (1894–1956)). Diese demonstrieren, so Buccafusca, allesamt „la nascita del biofuturismo“, die Geburt des Biofuturismus; und die neue Form des Futurismus ermögliche immer mehr die simultane Erweiterung menschlicher Vorherrschaft über die den Menschen

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

umgebenden Kräfte, („tende sempre più ad allargare il dominio dell'uomo simultaneamente nelle forze che lo circondano ed in cui vive“)¹⁷. Als der Ursprung dieser, aus dem Futurismus generierten und von Buccafusca propagierten Herrschaft über die Materie scheint die im Futurismus der frühen 1930er-Jahre vorherrschende *arte sacra* zu fungieren, die sogenannte *aeropittura futurista*, mit-hin jene zumeist künstlerische Verherrlichung des Fliegens, die, so Gudrun Escher, „verschiedentlich dekoriert“ und „mit spiralig sich auftürmenden Raumorgien und Farbsymphonien“ arbeitend, zumeist „im Illustrativen stecken“ geblieben ist (S. 31, Abb. 8).¹⁸ Bei Emilio Buccafusca freilich ist sie, ungeachtet des illustrativen und der sich oftmals stark am zeitgenössischen politischen Geschmack orientierenden Charakters, auch der Wiedergabe einer individuellen und subjektiven, im Flug modifizierten Seherfahrung verpflichtet. Bei dem im Manifest Buccafuscas erwähnten Enrico Prampolini bemüht sie sich häufig um 1932 um die aus den Kontrastierungen von Komplementärfarben und Formen gewonnene dynamische Abstraktion und kinetisch-kosmische Empfindsamkeit.

Buccafusca geht, wie anhand des Gemäldes *Lirismo cromatico di Anacapri/Chromatischer Anacapri-Lyrismus* (1930) ersichtlich, von der in der Mitte des Gemäldes wiedergegebenen, hier auch zentralperspektivisch funktionierenden Gegenständlichkeit einer Kleinstadtlandschaft aus, die an ihren Rändern, wie in der Erfahrung des Fluges, gleichsam eingerahmt und aufgelöst wird. Prampolini dagegen – in dem Gemälde mit dem sprechenden Namen *Forme forze nello spazio/Formen-Kräfte im Raum* (1937) – präsentiert einen Tanz antagonistischer, frei flottierender Formen der Zeichnung (die viereckige schwarze und die rückenähnlich geschlungene hellblaue Linie), der Farben (das Orangebraune des Steines und das Blaue des Hintergrundes) und der Materie (die metallisch wirkende Kugel links unten und der meteoritenartige Stein in der Mitte des Gemäldes). Das schattenwerfende weiße Oval rechts unten im Gemälde und die auf ihm liegende rote Linie scheinen diese komplementäre Struktur wiederholend zu bestätigen. Obwohl der Raum bei Buccafusca nur in der kreisenden, den Raum einrahmenden Flugbewegung dekonstruiert wird, und bei Prampolini die Räumlichkeit nur jene der konträren Formen und ihrer Schatten ist: Ein gemeinsamer Nenner der konträren Vorgehensweisen beider Maler ist eine Herrschaft über die Materie und die an diese angekoppelte Modifizierung der Wahrnehmung¹⁹. Eher

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Gudrun Escher: „Aeropittura – Arte Sacra Futurista“. Die futuristische Flugmalerei im Kontext von Fluggeschichte und zeitgenössischer Kunst“. In: Ingo Bartsch/Maurizio Scudiero (Hrsg.): „...auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!...“ *Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945*. Bielefeld 2002, S. 47–56, hier S. 52.

¹⁹ Diese bereits von Walter Benjamin erkannte Implikation der futuristischen Kunst, die freilich stets anhand exemplarischer Analysen zu erörtern wäre, wird hier nicht weiterverfolgt werden können. Ich verweise diesbezüglich auf die grundlegende Arbeit von Eva Hesse: *Die Achse Avantgarde – Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*. Zürich 1991, insb. S. 227ff.

noch als um eine durch die technischen Errungenschaften des ‚nervösen Zeitalters‘ modifizierte Wahrnehmung geht es hier um ein Nachdenken über das Organische. Implizit wird hier wie dort durch die Möglichkeit des Fliegens auch die Erschaffung eines ‚neuen‘, anarchischen, heroischen und ekstatischen, in den Großstädten und der Welt der Technik lebenden ‚Menschen‘ angepriesen und seine durch die Technik modifizierte Wahrnehmung gelobt und entsprechend dargestellt.

Den Kampf um die Vorherrschaft und um die Erschaffung der Materie freilich dokumentiert Buccafusca, wie in dem Gemälde *Maternità aerea/Flugartige Mütterlichkeit* ersichtlich, um 1933 als einen Agon zwischen den Methoden der futuristischen Dynamik einer- und der Wollust andererseits. Dadurch zitiert Buccafusca die Spannung zwischen den innerhalb des sog. *Primo futurismo* vorwiegend weiblich konnotierten Prinzipien der Natur und den vorwiegend männlich konnotierten Prinzipien der Technik²⁰, durchstoßen doch geometrische Formen den mit einer Aureole ausgestatteten, die Mitte des Gemäldes dominierenden marienähnlichen Akt.

Doch eine explizite bildnerische Antwort auf das Biofuturismo-Manifest scheint Buccafusca erst im Jahr 1958 mit dem Gemälde *Biopittura n. 1/Biomalerei Nr. 1* gegeben zu haben. Die Komposition des Gemäldes erinnert stark an die Gemälde Enrico Prampolinis – wie bereits dort handelt es sich auch hier um mehrere aufeinanderliegende Hintergründe (dunkelbraun, gelb, braun, grün, orange und rot), um frei flottierende Zeichen (die weißen durch die Schattierungen dreidimensional wirkenden Ovale), um ein linienartiges Oval und komplementäre Grün-Rot-Kontraste. Doch anders als bei Prampolini wird kein kosmisches Gefüge präsentiert, vielmehr scheinen sich die organischen Formen mit den organischen Grundlagen des Lebens, mit den Molekülen, zu befassen. Die Vogelperspektive wurde, so scheint es, mit jener mikroskopischen vertauscht.

Doch zurück zum Manifest. Was der Mediziner und Marinetti-Begeisterte Buccafusca in seinen Texten aus den 1930-Jahren weitaus mehr als in seinen Gemälden programmatisch lobpreist, ist die Optimierung und Vervollkommnung physischer und intellektueller Fähigkeiten, mithin die Erschaffung eines neuen Menschen auf der Grundlage biofuturistischer (heute könnte man sagen genmanipulierter) Ernährung:

²⁰ Vgl. Tanja Schwan: „Die futuristischen Manifeste der Valentine de Saint-Point – Zur Performativität von ‚gender‘ in der medialen Vermittlung“. In: Marijana Erstić/Gregor Schuhen/dies.: (Hrsg) *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2005, S 259–298.

La riforma dell'alimentazione è forse il sintomo più biologicamente esatto ed il meno compreso ed intuito dalla maggioranza degli uomini che senza volerlo scindono la forza del cervello e dello spirito dalla origine che non si ritrova in nessun'altra funzione che in quello di alimentarsi. Per Biofuturismo si dovrà ancora intendere oggi l'insieme di manifestazioni d'arte-vita generate dall'evoluzione dalla macchina, ad essa legate, indissolubilmente influenzate ed eccitate per ingigantire il ritmo sempre più veloce del genio e dell'intelligenza umana.²¹

Die Reform der Ernährung ist vielleicht das aus biologischer Sicht exakteste, doch am wenigsten erfüllte und vollkommen verkannte Symptom der Verbesserung einer unwissend zwischen der Energie des Gehirnes und des Geistes unterscheidenden Menschheit, die dennoch keinen anderen Ursprung hat und sich in keiner anderen Funktion derart zutreffend wiederfindet als in der der Nahrungszufuhr. Aus der Sicht des Biofuturismus wird man auch heute das Zusammenleben von Kunst und Leben fordern, generiert aus der Evolution der Maschinen – an diese gebunden, von dieser unauflöslich beeinflusst und erregt, den immer schneller werdenden Rhythmus des menschlichen Genies und der menschlichen Intelligenz gigantisch vergrößernd. [Übertragung der Verf.]

Somit scheint Buccafusca sowohl die Implikationen der aktuellen Ernährungsdebatten als auch die Gedanken der aktuellen Kunst und ihres nunmehr kritischen Verhältnisses zur genmanipulierten Nahrung äußerst jubilatorisch und naiv zu antizipieren.

Doch während die aktuelle Kunst, beispielsweise das *Critical Art Ensemble*, mitunter auf die ethischen und gesundheitlichen Seiten der Unhintergebarkeit genmanipulierter Ernährung hindeutet, ist das Essen für Buccafusca jenes fundamentale und alltägliche, sowohl intellektuelle als auch instinktive Bedürfnis, aus dem heraus ein neuer, geradezu vollkommener Mensch emporsteigen soll; und die darwinistisch-positivistischen Elemente gehen hier mit jenen utopistischen eine Allianz ein. Abschließend kann festgehalten werden: Es sind die Malerei und die optimierte Ernährung, aus denen, so Buccafusca, ein neuer Futurismus, ein Biofuturismus, emporsteigen soll. Die transgene Kunst liebäugelt zwar nicht mit dem weitestgehend unbekanntem Manifest Buccafuscas, und dennoch ist es erstaunlich, inwieweit seine Forderungen durch die Kunst um 2000 eingelöst werden.

²¹ Emilio Buccafusca: „Biofuturismo“.

TRANSGENE KUNST ODER DER BEGINN DER ZUKUNFT?

70 Jahre nach Buccafusca veröffentlicht Ionat Zurr (geb. 1970) u. a. auch im Internet den folgenden Text:

This is the age of loss of innocence; we are pushing our humanistic traits of curiosity and manipulation, trying to reach the ultimate border. We are learning to manipulate the building blocks of our own (and other organisms) bodies.

The next sex, created in the artificial womb, may be a cold calculated act for the ‚best‘ sex. This act of procreating would be remote from the sacred and emotional ritual of what we consider sex today. The artificial womb located outside of the body (equally separate from the male and female bodies) will be there the act of procreation occurs. We will costume design the womb to represent our individuality and became emotionally attached to it since this in the place of the real act of sex.

Will we still attach to sex so much importance, or will we be, at least, free from sex as a compulsory act for creation? We might be able to physically (and mentally) free ourselves from the ‚natural‘ binary constraints of sex to create new forms and new plays.

Are we mature enough to make this passage? We need to be aware that in order to face the challenges and responsibilities we forced ourselves to confront, we have to immerse ourselves in these issues. We are not innocent anymore (we were never innocent).²²

Was auf den ersten Blick wie eine Mischung aus dem Gruselkabinett der Spätaufklärung und dem Traum einer innerhalb der „artificial womb“ mithin „outside of the body“ stattfindenden, mechanischen Reproduktion anmutet, die im Futurismus²³ gleichermaßen wie im Genre Science-Fiction ausgetragen wird und was das Schlusskapitel aus Michel Houellebecq (geb. 1956 oder 1958) *Les Particules élémentaires/Elementarteilchen*²⁴ (1998) zu zitieren scheint, ist in Wirklichkeit das Programm der interdisziplinären Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Biologen. Die zitierte Passage, einer der Texte des sog. *Tissue Culture & Art*

²² Oron Catts/Ionat Zurr/Guy Ben-Ary: „Tissue Culture & Art(ificial) Wombs“. URL: www.tca.uwa.edu.au/atGlance/pubMainFrames.html (02.08.2004).

²³ Vgl. Barbara Vinken: „Make War not Love. Pulp Fiction oder Marinettis ‚Mafarka‘“. In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Amsterdam/Atlanta 2000, S. 183–204 sowie Hanno Ehrlicher: „Künstliche Zeugungen: Männliche Schöpfungsmythen und mediale Selbstreproduktion im italienischen Futurismus“. In: Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*. Heidelberg, 2006, S. 71–88.

²⁴ Michel Houellebecq: *Elementarteilchen*. Deutsch von Ulli Wittmann. Köln 1998.

*Project*²⁵, einem „set up to explore questions arising from the use of living tissue to create/grow semi living objects/sculptures and to research the technologies involved in such a task“²⁶, beinhaltet universitär sodann auch juristisch abgesegnet den ontologischen Kern der ‚Biotech-Art‘: die institutionalisierte und künstlerische Umsetzung naturwissenschaftlicher Methoden.²⁷

Das *Tissue Culture & Art Project* fungiert aber auch als ein Künstlerpaar – Oron Catts (ohne valide Geburtsdaten) und Ionat Zurr –, das nicht zuletzt durch diese Konstellation die bekannten Avantgarde-Künstlerpaare zitiert: Raoul Hausmann (1886–1971) und Hanna Höch (1889–1978), Hans (1886–1966) und Sophie Arp (1889–1943), Hans Bellmer (1902–1975) und Unica Zürn (1916–1970) etc. Die von *Tissue Culture & Art Project* innerhalb des metadisziplinären und kollaborativen Forschungslabors *Symbiotic A*²⁸ beispielsweise für den Performanzkünstler Stelarc (geb. 1946) gezüchteten Hautkulturen – das dritte Ohr, das, auf die ‚Third Hand‘ ‚verpflanzt‘, die Idee des organlosen Körpers entschieden pervertiert – führen, wie schon der Ausgangspunkt der Kunstbewegung – Eduardo Kacs Ersetzen der Mensch-Maschine-Installationen durch Tierversuche (‚Alba‘) –, die futuristischen Phantasien eines ‚neuen‘, multiplizierten Lebewesens und seiner ‚Erschaffung‘ aus dem ‚Geiste‘ aktueller Technik unter Hinterfragung der Arbeit am Genmaterial weiter:

Our work is conceptually closer to cybernetics, machine/nature hybrids and the effect of technologies on complex biological systems, then to molecular biology-based-art – although we often use genetically modified cells and utilize other aspects of molecular biology. We are exploring the formation of a new class of object/beings which we refer to as ‚semi-living‘ objects.²⁹

Der Traum von einer geschlechtslosen Reproduktion, mit der Konsequenz eines „next sex, created in the artificial womb“, das zur Befreiung von „the ‚natural‘ binary constraints of sex“ führen soll, um in „new forms and new plays“ zu kulminieren, offenbart sich hier weniger als der Traum von einem Zustand vor dem ‚Sündenfall‘. Vielmehr verfolgen die Formel „we were never innocent“ und die Idee einer spielerischen, jenseits biologischer Regeln einer höhergestellten Instanz stehenden Schöpfung den Traum eines außerhalb der Moralregeln stehenden

²⁵ Über die einzelnen Teilprojekte der Zusammenarbeit können aktuelle Information unter folgender URL aufgerufen werden: www.tca.uwa.edu.au (28.11.2005).

²⁶ Oron Catts/Ionat Zurr: „Growing Semi-Living Sculptures: The Tissue Culture & Art Project“. In: *Leonardo*. Bd. 35 (2002), H. 4, S. 365–370, hier S. 365.

²⁷ Vgl zur Ausstellung „L’art biotech“ in Nantes (März–April 2003) Jens Hauser (Hrsg.): *L’Art biotech*. Nantes 2003.

²⁸ Catts/Bunt: „Symbiotica, das kollaborative Forschungslabor für Kunst und Wissenschaft“. URL: www.symbiotica.uwa.edu.au (29.09.2005).

²⁹ Catts/Zurr: „Growing Semi-Living Sculptures“, S. 365.

göttlichen Schöpfungsspiels mit lebenden Formen. In den Texten des *Tissue Culture & Art Project* programmatisch formuliert, sind die Realisierungen des Künstlerduos Oron Catts und Ionat Zurr Weiterführungen und keine bloßen Plagiate drastischer Schockpraktiken historischer Avantgarden.

Symbiotic A konstruierte 1998 eine *B(W)omb*, eine Montage aus epidermalen Gewebe und Bindegewebe, das über eine Glasfigurine überstülpt wurde und die Form einer Bombe nachstellte. Mehr noch aber zitiert sie die Gestalt der paleolithischen Frauendarstellungen, die aufgrund ihrer ausgeprägten Sexualmerkmale seitens der Kunstgeschichte je unter unterschiedlichen Vorzeichen als Göttinnen der Fruchtbarkeit interpretiert werden. Die Ambivalenz möglicher Zuschreibungen – Geburt und Zerstörung, Leben und Tod – lässt wesentlich mehr als die einzelnen Manifeste des Duos den Umgang mit den (biologischen) Regeln erahnen, mit welchen sie zu spielen versuchen. Bei der *Ars electronica* 2001 stellte das Duo dann die sog. Sorgenpuppen aus, die, so Ingeborg Reichle, „aus Gewebekulturen“ bestanden, die über Prinzipien und Technologien des *Tissue Engineering* generiert wurden.³⁰ Die Puppen wurden, so Reichle,

zunächst über ein künstliches Biopolymergerüst und mithilfe chirurgischer Nähte in die gewünschte Form gebracht, anschließend mit entsprechenden Zellen übersät und [...] in einen Bioreaktor eingesetzt [...] Dieser Bioreaktor wird [...] als ‚künstliche Gebärmutter‘ bezeichnet.³¹

Die lebenden Skulpturen wachsen jedoch auch während der Ausstellung weiter, und mit ihnen will das Duo die Antworten auf die selbst gestellten Fragen „Will we still attach to sex so much importance, or will we be, at least, free from sex as a compulsory act for creation?“ und „Are we mature enough to make this passage?“ dem jeweiligen Betrachter überlassen.

Eine der möglichen Antworten auf die Fragen und Experimente des Duos liefert die Theorie des organlosen Körpers, die Gilles Deleuze und Felix Guattari von Antonin Artaud übernommen haben und die erstmals im Anti-Ödipus erwähnt wird. Der Terminus *corps sans organes* ist eigentlich ein Kampfruf Antonin Artauds gewesen, mit dem dieser, Monique David-Ménard zufolge, die „Transformationen des Körpers van Goghs und die damit einhergehenden Transformationen der Natur“ beschrieben hat. Artaud zufolge ist der Mensch „krank, weil er schlecht konstruiert ist“. Seine Chance sei ein organloser Körper, der ihn „von all seinen Automatismen befreit.“ Erst dann wird ihm, so Artaud, „wirkliche und unvergängliche Freiheit geschenkt.“³² Es ist die übliche, durch die

³⁰ Reichle: *Kunst aus dem Labor*, S. 104.

³¹ Ebd., S. 104f.

³² Artaud: *Schluss mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit u.a.*, S. 29.

gesellschaftlichen Normen geregelte Organisation des Körpers und der Psyche, die hier hinterfragt und – wie bei Vicent van Gogh (1853–1890) so auch bei Artaud – im Akt des Freitodes angeprangert und negiert wird. Der Körper ist, so David-Ménard, binär; er sei einerseits ein Körper, „den ein Künstler fordert, wenn er sich der Deregulierung seiner sämtlichen Sinne anheimgibt“ und sodann die Prinzipien der Gesellschaft unterlaufe. Er sei andererseits „ein Ort des Eindringens der Gesellschaft in den Künstler“. „Die Gewalt des Ausreißen der Organe zeugt“, so David-Ménard, „von diesem Einbruch und dem damit verbundenen Kampf“.³³ Deleuze und Guattari übernehmen diese Überlegungen Artauds und behaupten, van Goghs verbrannte Hand sei neben einer wahnhaften Kritik an der Gesellschaft auch eine Transformation der Hand gewesen. Somit verkehre sie die Forderungen der Psychoanalyse und die mit ihr einhergehende Rolle der Sexualität und des Phallus zugunsten des Anus. Nicht der Wunsch, das Begehren, die familiale Struktur stehen hier im Vordergrund, sondern es ist vielmehr ein Körper, der sich genau solchen Klassifizierungen widersetzt:

Wenn Phallus in unseren Gesellschaften die Position eines losgelösten Objekts gewonnen hat, das den Mangel an die Angehörigen der beiden Geschlechter verteilt und das ödipale Dreieck organisiert, dann geschieht eben diese Ablösung dank des Anus, der den Penis aufhebt und damit den Phallus konstruiert.³⁴

Es ist eine Befreiung von der Psychoanalyse zugunsten der Wunschmaschinen, die hier angesprochen wird. Doch sind die Arbeiten am referenzlosen Biomaterial nicht auch genau dasselbe? Sicherlich hinterfragen sie implizit die moralischen Grundlagen der Gesellschaft. Die transgenen Manipulationen installieren zusammen mit ihren teils monströsen, chimärenartigen Ergebnissen und durch die Zusammenarbeit mit der Biotechnologie und aufgrund ihrer Präsentationsorte – den Ausstellungshallen und dem Internet – einen Akt zweideutiger Hinterfragung der Wissenschaft und Technik, aber auch der zwiespältigen Reaktionen des Betrachters und zitieren nicht zuletzt hierdurch die wichtigsten performativen (Schock-)Praktiken der historischen Avantgarden. Bisher hauptsächlich hinsichtlich des Happenings und der Performances in der Kunst der 1970er-Jahre bemüht, bietet gerade die gegen eine allgemeine Idealisierung des Lebens und des Denkens sich richtende radikale Negation der vermeintlichen Einheit des Körpers seitens Deleuze und Guattari hier die theoretische Plattform für die brisanten, biomedialen Experimente mit ‚lebendigem Material‘ und dem dadurch provozierten grundlegenden Konflikt zwischen Biologie, Kunst und Ethik, wie er gegenwärtig innerhalb der Genmanipulationen der Künstlergruppen *Symbiotic A*

³³ Monique David-Ménard: „Was tun mit dem organlosen Körper?“ In: Éric Alliez und Elisabeth von Samsonow (Hrsg.): *Biographien des organlosen Körpers*. Wien 2003, S. 78–94, Zit. S. 78ff.

³⁴ Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus*, S. 181f.

und *Duo Art Orienté Objet* (Marion Laval-Jeantet (ohne valide Geburtsangabe) und Benoît Mangin (geb. 1988)) oder den transgenen Experimenten von Eduardo Kac bewusst ausgetragen wird. An der Schnittstelle zwischen der Genmanipulation und der Kunst positioniert, schöpfen die Objekte der Biotech-Art ihre Kraft gerade aus ihrer Schockwirkung und ihrer Umstrittenheit. Gerade darin liegen ihre biofuturistischen und biomedialen Implikationen.

AKTUALISIERUNGEN DES FUTURISMUS IN DEN 2000ER-JAHREN

VOM ERSCHEINEN UND VERSCHWINDEN DER GEGENSTÄNDE.

Spätfuturistische Visionen

BILDER IN BEWEGUNG: IMPULSE DER ITALIENISCHEN AVANTGARDE

„[D]ie Realität ist Bewegung [...] – die Form ist nur eine vom Übergang gemachte Momentaufnahme“¹ – dieser Satz aus der *Schöpferischen Evolution* (1907) Henri Bergsons (1859–1941) wird sich als wegweisend für die Photographie und den Film der Avantgarden erweisen. „Alles bewegt sich, alles fließt, alles vollzieht sich mit größter Geschwindigkeit“² – dieser Satz aus dem Inauguralmanifest des italienischen Futurismus (1909) veranschaulicht die neu entdeckte Freude an der Bewegung.

Die für die photographischen Experimente der Wissenschaftler und Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts charakteristische Erforschung des bewegten Körpers und seiner technischen Reproduzierbarkeit sowie einer modifizierten Perzeption wurde in den Laboratorien des Futurismus als Frage nach den Wahrnehmungsmustern der Bewegung formuliert. Diese wurden auch als Kraftfelder inszeniert, anhand derer die Relation Betrachter – Artefakt neu definiert werden sollte. Der *fotodinamismo futurista* und der Film, der in der Nachfolge dieser Bewegung entstanden ist, markieren – so die Hauptthese der folgenden Überlegungen – die charakteristischsten Orte der Bewegungsstudien des 20. Jahrhunderts.

Der um die Jahrhundertwende äußerst lebhaft rezipierten Bergson'schen Theorie entsprechend, gab es kaum ein futuristisches Projekt, das sich nicht intensiv mit der Überwindung der Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit beschäftigte. So experimentierte Anton Giulio Bragaglia (1890–1960) bei der Auseinandersetzung mit den futuristischen Topoi und Darstellungsmodi ausschließlich mit den Möglichkeiten der technischen Medien, um die Energie des Körpers sowie die aus ihr resultierenden, differenziellen Spielräume von Gegenständlichkeit und Wahrnehmung zu vergegenwärtigen. Seine im Anschluss an Bergson entstandenen Photographien scheinen die Erkenntnisse der Naturwissenschaften, insbesondere die der Quantenmechanik und der Heisenberg'schen (1901–1976) Theorien zu antizipieren, denn wie die Wissenschaft so stuft auch Bragaglia das Verhältnis von Materie, Bewegung und physikalischer Zeit als unhintergebar ein; und auch er

¹ Henri Bergson: *Schöpferische Evolution*. Deutsch von Margarethe Drewsen. Hamburg 2013, S. 342.

² „Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido“. Umberto Boccioni/Carlo Carrà/Luigi Russolo/Giacomo Balla/Gino Severini: „La pittura futurista. Manifesto tecnico“. In: Mario Verdone (Hrsg.): *Il futurismo*. Rom 2008, S. 128–130, hier S. 128.

knüpft die Wahrnehmung an Termini wie ‚Relativität‘ und ‚Unbestimmtheit‘.³ Indem die Photodynamiken die verkennende Repräsentation der technischen Medien als das grundsätzlich Ephemere der Wahrnehmung thematisieren, erheben sie die Bilder des Films und die Photographie auf eine Metaebene, die auch die Perzeption offenlegen soll.

Aus medienanthropologischer Sicht war es der Film, aus dem die Änderung der Wahrnehmungs- und Inszenierungsmuster um 1900 generiert wurde⁴ und in dem sich, den gängigen philosophischen Ansätzen zufolge, eine für das Ende des 19. Jahrhunderts charakteristische Neubewertung der Gestik abzeichnete⁵. Die Bedeutung des bewegten Körpers und der Geste lässt sich jedoch bereits innerhalb der Photographie des 19. Jahrhunderts erkennen, somit innerhalb jenes Mediums, welches die Faszination an der Bewegung des späten 19. Jahrhunderts zu dokumentieren, wenn nicht gar zu generieren schien.⁶

Epochenästhetisch markieren die historischen Avantgarden, namentlich die Futuristen, einen der prägnantesten Orte der angesprochenen Krise der Bewegung, der Gestik, der Mimik und der Wahrnehmung, indem anstatt der Kategorien von Zeit und Raum alternative Parameter wie Geschwindigkeit, Ereignis, Erregung, Impuls und Intuition installiert wurden. Die Kraftfelder des bewegten Körpers, der Formen und der Farben sowie die intendierte Erregung des Betrachters durch das kinetische Potenzial visueller Darstellungen sind hier in den Manifesten⁷ und in den (Anti-)Werken formuliert worden, und sie sind im Futurismus immer das Resultat einer mal retrogardistischen⁸ mal avantgardistischen⁹

³ Vgl. Michael W. Zimmermann: *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*. Weinheim 1991 und Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt a. M. 2002; vgl. auch Sandro Bocola: *Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung*. München 1997².

⁴ Vgl. Ralf Schnell/Georg Stanitzek (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*. Bielefeld 2005 sowie *Spiel: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft*. Jg. 20 (2001), H. 2, Sonderdruck 2003 [DFG-Forschungskolleg *Medienumbrüche*].

⁵ Giorgio Agamben: „Noten zur Geste“. In: Hemma Schmutz/Tanja Widmann (Hrsg.): *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*. Köln 2004, S. 39–48.

⁶ Vgl. Gabriele Brandstetter: „Ein Stück in Tüchern“. Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clérambault“. In: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*. Bd. 4 (2000), S. 107–139; dies.: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1995; Philippe-Alain Michaud: *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Préface de Georges Didi-Hubermann. Paris 1998; Marta Braun: *Picturing time. The work of Étienne-Jules Marey (1830–1904)*. Chicago 1992; Benedetta Cestelli Guidi/Nicholas Mann (Hrsg.): *Grenzerweiterungen. Aby Warburg in Amerika 1895–1896*. Hamburg/München 1999.

⁷ Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909–1944*. Bde. 1–5. Florenz 1990.

⁸ Vgl. Boccioni: *Futuristische Malerei und Plastik. Bildnerischer Dynamismus*. Hrsg. von Astrid Schmidt-Burkhardt. Deutsch von Angelika Chott. Dresden 2002.

Auseinandersetzung mit der Zeitphilosophie Henri Bergsons¹⁰ und mit den Darstellungsmodi der um 1900 neuen Medien Photographie und Film:¹¹ Anton Giulio Bragaglia wurde auf eine Intervention Umberto Boccionis (1882–1916) hin nicht in die Gruppe aufgenommen.¹²

Doch während die Malerei des *Primo futurismo* die Energie ihrer Erregungsbilder zunehmend mittels eines Dynamismus der immer abstrakter werdenden Formen und Farben auszulösen suchte, wie hier am Beispiel des Gemäldes *Bambina che corre sul balcone/Auf einem Balkon laufendes Mädchen* von Giacomo Balla (1871–1958) zu sehen (Abb. 1), operierten Anton Giulio und Arturo Bragaglias (1893–1962) mit der Spur einer aufgenommenen Geste (Abb. 2), die nicht nur die Körperformen zugunsten von Bewegungen und Impulsen auflösen, sondern die auch den Betrachter affizieren, ihn „mitten ins Bild“¹³ hinein versetzen sollte.

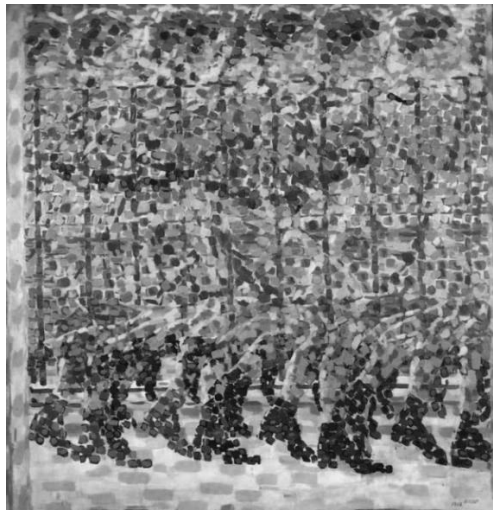


Abb. 1: Giacomo Balla: *Bambina che corre sul balcone/Auf einem Balkon laufendes Mädchen*, 1912, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

⁹ Anton Giulio Bragaglia: *Fotodinamismo futurista*. Con un regesto di Antonella Vigliani Bragaglia. Turin 1970.

¹⁰ Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 1991.

¹¹ Giovanni Lista: *Cinema e fotografia futurista*. Mailand 2001; ders.: *Futurism & Photography*. London 2001. Vgl. auch: Karl Gunnar Pontus Hultén (Hrsg.): *Futurismo & futurismi*. Mailand 1986; Norbert Nobis (Hrsg.): *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1908–1918*. Hannover/Mailand 2001; Ingo Bartsch und Maurizio Scudiero (Hrsg.): „...auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!...“ *Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945*. Bielefeld 2002.

¹² Vgl. Giovanni Lista: „Futuristischer Film und futuristische Fotografie“. In: Nobis (Hrsg.): *Der Lärm der Straße*, S. 294–317, insb. S. 299–304.

¹³ Boccioni: „Wir stellen den Betrachter mitten ins Bild“. In: ders.: *Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)*. Hrsg. von Astrit Schmidt-Burkhardt. Deutsch von Angelika Chott. Dresden 2002, S. 153–156, Zit. S. 156.



Abb. 2: Anton Giulio Bragaglia: *Cambiando positura/Eine Geste des Oberkörpers*, 1911,
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Diese Hybridisierung und Differenzierung innerer und äußerer Bilder¹⁴, die Performativität der Kraftlinien scheint mit einer engrammatischen Erregung des Betrachters zu korrespondieren. Mit ‚engrammatisch‘ ist jene zu Beginn des 20. Jahrhunderts vermutete Fähigkeit des Gehirns gemeint, während der Wahrnehmung innezuhalten, in das Gedächtnis eine Art ‚Screenshot‘ des ‚bewegten Lebens‘ einzuprägen und dasselbe ‚Engramm‘ bzw. ‚Erregungszeichen‘ immer wieder zu reaktivieren, was Aby Warburg (1866–1929) als den Beweis seines Mnemosyne-Konzeptes ansah.¹⁵ Das soziale Gedächtnis¹⁶ ist Warburg zufolge in die Zukunft gerichtet, und es trägt einen performativen Charakter.¹⁷ Die Charakterisierung des Werkes als „etwas in Richtung auf den Zuschauer feindlich

¹⁴ Vgl. Gottfried Boehm: *Was ist ein Bild?* München 2001³.

¹⁵ Vgl. zum Begriff des Engramms Richard Semon: *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig 1911³, S. 116ff. und S. 188ff.

¹⁶ Carlo Ginzburg: „Da A. Warburg a E. H. Gombrich (Note su un problema del metodo)“. In: *Studi Medievali*. 3. R., VII (1966), S. 1015–1065 (dt. „Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition“. In: ders.: *Spurensicherungen. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin 2002³, S. 83–173).

¹⁷ Martin Warnke: „Der Leidenschaft der Menschheit wird humaner Besitz“. In: Werner Hofmann/Georg Syamken/ders.: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt a. M 1980, insb. S. 141.

Bewegtes“¹⁸ scheint wiederum mit dem *punctum* Roland Barthes' (1915–1980) geradezu identisch.¹⁹

Die Merkmale einer vergleichbaren Überwindung der Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit sollten den Manifesten zufolge insbesondere in der futuristischen Malerei und Plastik visualisiert werden. Doch es ist die synthetische Bewegungsspur einer Geste innerhalb des *fotodinamismo futurista*, die – eher noch als die Bewegungssynkopen Eadweard James Muybridges (1830–1904) oder die Bewegungskaligraphien Étienne-Jules Mareys (1830–1904) – mit einer zwischen Ruhe und Bewegung changierenden Struktur der Pathosformeln korrespondiert. Im Gegensatz zur Chronophotographie verdeutlichen die Photodynamiken das Wesen der Bewegung nicht in der Rekonstruktion einer synkopierten Aktionsstrecke, sondern in der intermomentanen Flugbahn einer Geste (z. B. Abb. 3). Diese Geste, die die Wahrnehmung reproduzieren soll und die zwischen Ruhe und Bewegung changiert, rekurriert wiederum auf die Überlegungen Aby Warburgs, der die Pathosformeln als Erregungszeichen einer in ein festes Bild übertragenen Bewegung ansah.



Abb. 3: Anton Giulio Bragaglia: *Mano in moto/Hand in Bewegung*, 1911, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

¹⁸ Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a. M. 1981, S. 180f.

¹⁹ Vgl. Ulrich Raulff: *Wilde Energien. Vier Versuche über Aby Warburg*. Göttingen 2003, S. 43.

Die Frage ist, ob die in der aufgelösten, affektierten Gebärdensprache der Photodynamik inbegriffenen Hinterfragungen des Sehens²⁰ eine Überführung des Warburg'schen Ansatzes auf die Formen der Abstraktion ermöglichen, wie dies vielleicht auch das Beispiel einer in der Bewegungsspur aufgelösten Hand in Bewegung verdeutlicht (Abb. 3). Die Frage ist auch, ob das Denken Aby Warburgs überhaupt auf die Formen einer abstrakt werdenden Bewegung übertragbar ist. Ein mögliche Antwort ist: Es geht im Bereich der futuristischen Photographie nicht um die im weitesten Sinne kulturanthropologischen Elemente²¹ bzw. um die Toposformen und ikonologischen Aspekte der Figurationen.²² Im Zentrum stehen vielmehr die Bewegungsformeln affektiver Gestik, anhand derer in der Photographie und dem Film der ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts die Zusammenhänge der Gestik und der Bewegung erforscht werden, aber auch die durch die veränderten medialen Gegebenheiten bedingten neuen Wahrnehmungsmuster.

Hierin liegt eine mögliche Nähe zu den Überlegungen Aby Warburgs: So wie Warburg zufolge die Pathosformeln ihre Kraft aus der Darstellung der Bewegung innerhalb eines festgefrorenen Bildes gewinnen, so experimentieren auch die Photodynamiken mit der Möglichkeit der Darstellung der Bewegung in einem feststehenden Bild. Eine mögliche Nähe ist auch auf der Ebene der Theorie des Gedächtnisses zu finden: Ein Punkt ist dabei die bisher weitestgehend unerforschte Kompatibilität der Engramm-Theorie Warburgs mit dem Photographie-Ansatz Roland Barthes'.²³ Ein anderer Aspekt ist die Nähe des Gedächtniskonzeptes Bergsons²⁴ mit jenem Aby Warburgs. Hier wie dort fungiert das Gedächtnis weniger als ein Ort des ‚Speicherns‘²⁵, sondern vielmehr als eine in die Zukunft gerichtete Energie, als Impuls.²⁶ Gerade die Kunst ist der Ort, an dem ein solch engrammatischer Gedächtnisimpuls seinen genuinen Ort findet.

²⁰ Vgl. Jacques Aumont: „Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film“. In: *montage/av.* Jg. I (1992), H. 1, S. 77–89 und ders.: *L'œil interminable. Cinéma et peinture.* Paris 1989.

²¹ Vgl. Sigrid Weigel: „Aby Warburgs Schlangenritual. Korrespondenzen zwischen der Lektüre kultureller und geschriebener Texte“. In: Aleida Assmann (Hrsg.): *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft.* Frankfurt a. M. 1996, S. 269–288.

²² Vgl. Ulrich Pfisterer/Max Seidel (Hrsg.): *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance.* Berlin/München 2003.

²³ Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la Photographie.* Paris 1980.

²⁴ Vgl. hierzu Raulff: *Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte.* Göttingen 2000; Gabriele Brandstetter: „Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung“. In: dies./Hortensia Völckers: *Re-Membering the Body. Körper-Bilder in Bewegung.* Ostfildern/Ruit 2000, S. 102–134; Gilles Deleuze: *Henri Bergson zur Einführung.* Hamburg 1989.

²⁵ Vgl. hierzu Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses.* München 1999, S. 224ff.

²⁶ Walburga Hülk: „Mémoire 1900. Umbruch eines Psychems als Signatur eines kulturellen und medialen Umbruchs“. In: Katrin van der Meer/Heinz Thoma (Hrsg.): *Epochale*

Der futuristische Ikonoklasmus²⁷ und die im Verschwinden begriffenen Körper in Photographien und Filmen der Avantgarde implizieren zudem eine Weiterführung, aber auch eine potenzielle Überwindung des auf die gegenständlichen Aspekte der Figuration konzentrierten Warburg'schen Denkens²⁸, wie dies am Beispiel der Filme von Anton Giulio Bragaglia, Marcel l'Herbier (1888–1979) sowie Tina Cordero (ohne valide Geburt- und Sterbedaten), Guido Martina (1906–1991) und Pippo Oriani (1909–1972) sichtbar wird.

Eine der Überwindungsmöglichkeiten ist das Zeit-Bild und seine Auf-fächerung der filmischen Struktur.²⁹ In dem Film VELOCITÀ/GESCHWINDIGKEIT (I 1931), einem Film von Cordero, Martina und Oriani, der zweiten Phase des Futurismus zugeschrieben, wird ein ganzes Sammelsurium unterschiedlicher tänzerischer Bewegungsstudien in Szene gesetzt, und die Frage ist, ob nicht bereits die aufgefächerte Bewegung eine Vielschichtigkeit und Kristallisierung des filmischen Bildes ankündigt, wie dies Gilles Deleuze (1925–1995) dem Kino seit dem Italienischen Neorealismus zuschreibt. Es scheint, dass die potenzierte Bewegung dieses Films die Möglichkeiten des Bewegungs-Bildes auf die Spitze treibt. Es scheint aber auch, dass gerade diese Potenzierung eine Überführung des filmischen Bildes in die Struktur des Zeit-Bildes bedeutet, einer Zeit, die eben nicht homogen ist, sondern, so Deleuze mit Rückblick auf Henri Bergson, mit Brüchen arbeitet und mal schneller, mal langsamer verläuft.³⁰

Dass der Photodynamismus innerhalb der Photographie und der Filmgeschichte des 20. Jahrhunderts mehrfach zitiert und umcodiert worden ist, zeigen auch jene aktuellen Körperdynamiken und die mit diesen einhergehenden Formen der Aufmerksamkeit, welche die photographischen Körperauflösungen und Bewegungsexperimente des Medienumbruchs 1900 (Étienne-Jules Marey (1830–1904), Eadweard Muybridge (1830–1904), Anton Giulio Bragaglia, Wanda Wulz (1903–1984)) zitieren und/oder neu bewerten.

Psycheme. Würzburg 2006, S. 169–182; dies.: „Fugitive beauté – Spuren einer inter-medialen Laune und Leidenschaft“. In: Uta Felten/Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Nanette Reißler-Pipka/Gerhard Wild (Hrsg.): „*Esta locura por los sueños*“. *Traumdiskurse und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*. Heidelberg 2006, S. 165–178.

²⁷ Vgl. Hanno Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*. Berlin 2001.

²⁸ Vgl. Boehm: „Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens“. In: ders./Karlheinz Stierle/Gundolf Winter (Hrsg.): *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*. München 1985, S. 37–57.

²⁹ Vgl. Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt a. M. 1997.

³⁰ „Es ist die Zeit, die man [im Zeitbild, M. E.] wahrnimmt, die Zeit in ihrer doppelten Bewegung, die darin besteht, die Gegenwart vorübergehen zu lassen, die eine Gegenwart durch die andere zu ersetzen, um sich der Zukunft hinzuwenden; aber genauso besteht sie darin, die Gesamtheit der Vergangenheit zu bewahren, sie in eine dunkle Tiefe fallen zu lassen.“ Ebd., S. 119.

ALAIN FLEISCHER

Die futuristischen Photodynamiken haben ihre Weiterführung gefunden sowohl in den Experimenten der Malerei – hierbei ist vor allem Giacomo Balla (1871–1958) zu nennen – als auch im futuristischen Film. Sie stellen die Formen der Geste in einer intermomentanen Flugbahn dar und korrespondieren sowohl mit den Überlegungen Henri Bergsons als auch mit jenen Aby Warburgs. Sie sind gleichzeitig Vorformen einer filmischen Auseinandersetzung mit dem Problem der Darstellung der Bewegung und antizipieren die Formen des Zeit-Bildes, das Gilles Deleuze zufolge mit dem Film des Italienischen Neorealismus ansetzt.

Die Auseinandersetzung mit der Zeit- und Gedächtnisphilosophie Henri Bergsons vollzieht sich durchaus auch in aktuellen Kunstinstallationen, die zu verorten sind innerhalb bildästhetischer Reflexionen des Medienumbruchs 2000. Beispielhaft kann hier der Ansatz des zeitgenössischen französischen Künstlers Alain Fleischer (geb. 1944) vorgestellt werden.³¹ Fleischers weites Arbeitsspektrum, das Raum- und Videoinstallationen gleichermaßen wie Literatur oder fiktionale und dokumentarische Filme³² einschließt, offenbart eine aus interdisziplinären Überschneidungen resultierende „attitude d’avant garde“³³; insbesondere seine Raum- und Photoinstallationen bezeugen ein mit den historischen Avantgarden vergleichbares Interesse am Collagieren der Darstellungsmedien, -gegenstände und -motive sowie am Spiel mit den Repräsentationsmöglichkeiten von Bewegungsabläufen im Bild.³⁴ Die vom lebensphilosophischen Zeitansatz sowie von der Engrammtheorie

³¹ Die Anregung für folgende Untersuchung habe ich Herrn Prof. Michael Wetzels und seinem Vortrag „Intermedialität als Inframedialität“, 27.10.2003 in Siegen, zu verdanken. Vgl. auch Charles Grivel: „Stella im Namen des Himmels. Die Photographie nach Alain Fleischer (und einigen Vorläufern)“. In: Claus Pias (Hrsg.): *Dreizehn Vorträge zur Medienkultur*. Weimar 1999, S. 41–70; abgekürzt in Sigrid Schade/Georg Ch. Tholen (Hrsg.): *Konfigurationen: Zwischen Kunst und Medien*. München 1999, S. 388–399. Im Folgenden wird nach der ersten Fassung zitiert.

³² Zu den Filmen vgl. Alain Fleischer: „Oscure cerimonie. A proposito di alcuni miei film (1995)“. In: *XXXVIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*. Hrsg. von Alessandro Borri. Pesaro 2002 S. 168; Pierre Klossowski: „Du simulacre“. In: *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*. (1983), Nr. 12, S. 178–181; Mainet Bouisset: „Recherche Christian B. désespérément“. In: *Beaux-Arts*. (1990), Nr. 84, S. 77–83.

³³ *Le Diaphane & l’Obscur. Une histoire de la diapositive dans l’art contemporain*. Paris 2002, S. 114–117, hier S. 114. Vgl. in diesem Zusammenhang auch „Alain Fleischer. La conversation imprudente/Rash Conversation. Entretien avec Hervé Gauville“. In: *Art Press*. (Nov. 1994), Nr. 196, S. 24–33.

³⁴ Das Spiel mit den Klischees und deren Dekonstruktion tritt auch in den Photographien (vgl. Alain Fleischer/Bruno Racine: *Lebenskunst in der Toskana*. Hildesheim 2000) und in den Ausstellungen zutage; vgl. Fleischer: „Das Spiel der Regel“. In: Hubertus von Amelunxen u.a. (Hrsg.): *Fotografie nach der Fotografie*. München 1996, S. 182–187.

und Ikonologie ausgehenden³⁵ und von Philippe Alain Michaud und Georg Didi-Huberman theoretisch verhandelten Überlagerungen der perzeptiven Engramme einerseits und der Photogramme andererseits³⁶ gehören genauso wie die Inszenierung einer dissoziativen Wahrnehmung zu seinen zentralen künstlerischen Themen. Ausgehend von der These, dass die Performanzen Fleischers den ephemeren und hybriden Charakter der Wirklichkeits-Repräsentationen und -Wahrnehmungen visualisieren, den bereits Henri Bergson beschrieben hat, wird innerhalb der kommenden Ausführungen die Konsequenz dieses Wahrnehmungs- und Photographieverständnisses für den Status des Bildes im aktuellen Medienumbruch am Beispiel zweier Installationen exemplarisch analysiert.

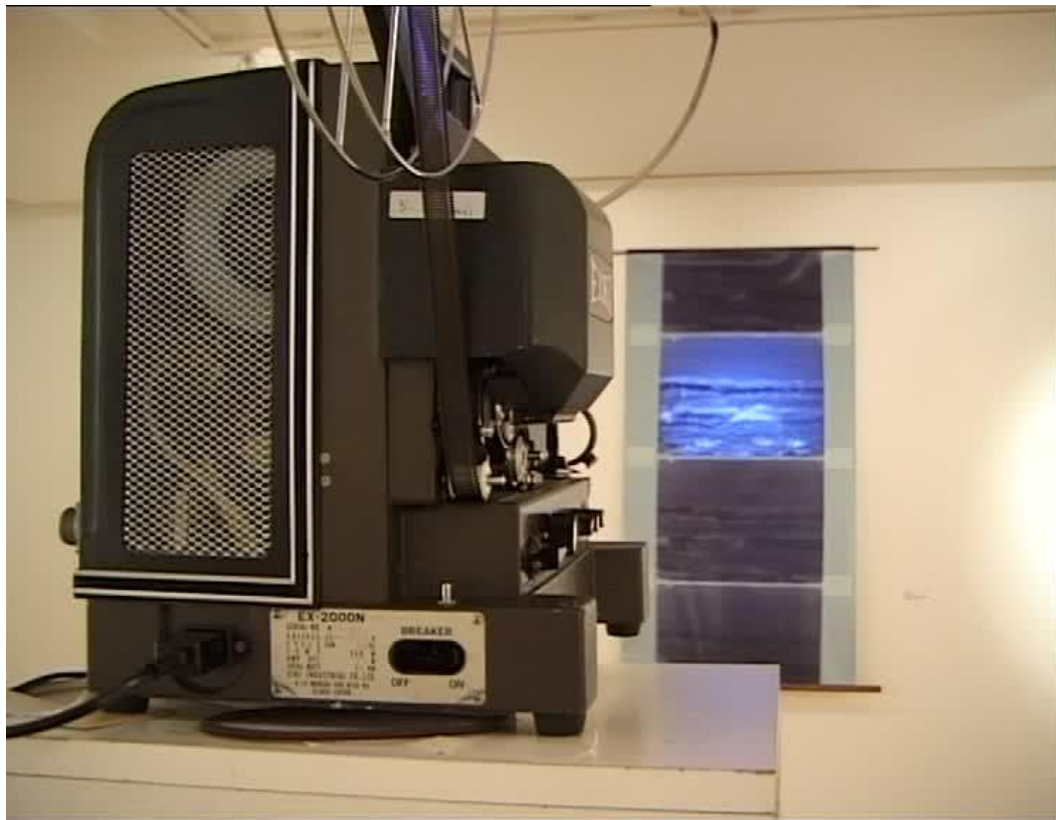


Abb. 1: Screenshot aus der Videoaufnahme der Rauminstallation *LA VAGUE GELÉE* von Alain Fleischer

³⁵ Vgl. Richard Semon: *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig 1911³.

³⁶ Vgl. Georges Didi-Huberman: *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris 2001 sowie Philippe Alain Michaud: *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Préface de Georges Didi-Hubermann. Paris 1998.

Die Video- und Rauminstallation LA VAGUE GELÉE/DIE GEFRORENE WELLE (FR 1996)³⁷, der ich mich zunächst widmen möchte, durchleuchtet augenscheinlich die Bergson'sche „Tücke des Kinematographen“ (Abb. 4), und bereits der dichotome Installationstitel, in dem implizit das „Einfrieren“ bzw. „Gelieren“ mithin auch Anhalten des filmischen Bilderflusses angedeutet wird, könnte die Kritik an einer aus dem Statischen emanierenden Bewegung beinhalten. Auch dekonstruiert die aus einem laufenden Projektor, dem Filmstreifen, vier Negativ-Photographien des Meeres und einer Leinwand bestehende Installation in ihrer Gesamtheit das zitierte Kinodispositiv. Während die an der ‚Projektionsleinwand‘ angebrachten Negativ-Photographien – allesamt vergrößerte Screenshots der projizierten filmischen Meeresbewegung – genauso wie die perforierten Filmränder auf den Ursprung der Projektion verweisen, ist das ‚tatsächliche‘ Filmbild, die mit einer unbewegten Kamera aufgenommenen Meereswellen, als technisches Resultat und als Simulakrum inszeniert: Sich sowohl dem belichteten Filmmaterial als auch dem Projektionshintergrund gegenüber kontrastiv und ‚verdoppelnd‘ verhaltend, thematisiert diese Projektion neben dem dispositiven Apparat vor allem die unterschiedlichen Zeitlichkeiten der Installationselemente. Jeder einzelnen ‚eingefrorenen Woge‘ – sei es jener des Filmstreifens, sei es jener auf die Leinwand projizierten – kommt hier eine eigene, als ‚physikalische Zeitlichkeit‘, als Zeit des Motivs, der Aufnahme und der Projektion konnotierte ‚Dauer‘ zu. Schließlich beinhaltet dieses Bildverständnis neben der illustrierten *temps-durée*-Dichotomie auch unerwartete Störungen, die dem homogenen ‚Bewegungsbild‘ eine diskontinuierliche und arbiträre Zeitlichkeit verleihen.

Gleichwohl: Alain Fleischer zufolge sind bezogen auf die Installation weder „das ungleiche Maß“ der Zeit noch die Morphologisierung des Zeit-Bildes von Interesse, sondern ihre Synthese: ein Zustand der Bilder „entre fluidité et fixité, entre rigidité et plasticité“³⁸ (zwischen dem Fließenden und dem Festgehaltenen, zwischen der Starre und der Plastizität). Zu erkennen ist dieser Zustand im Filmmaterial selbst³⁹, denn nicht nur synthetisiert, aufgespannt an der Decke hinter und vor dem Projektor, den Raum, das projizierte Bild und die Apparatur auf eine Weise, die den filmischen Illusionismus in die Hinterfragung einer erweiterten, industrialisierten Perzeption überführt. Neben einem in ihm visuell zutage tretenden Bildzustand, der zwischen dem Einzelbild und der Auflösung changiert, ist es auch sprachlich das Emblem der Hybridisierung von Film und Photographie, wird doch jede ‚filmische Woge‘ materiell von bis zu 15 Silbergelatineschichten festgehalten. Dieser in der Rauminstallation LA VAGUE GELÉE vielleicht eher sprachlich als visuell angesprochene Zustand der Bilder „entre fluidité et fixité“ inszeniert die Photographie als den zentralen Pol im fiktionalen,

³⁷ Léo Scheer (Hrsg.): *La vitesse d'évasion. Alain Fleischer*. Paris 2003, hier DVD-Material zum Ausstellungskatalog.

³⁸ Fleischer: „La vitesse d'évasion“. In: ebd., S. IIIIV, S. XXX.

³⁹ Ebd.

aus den spielerisch in Bewegung gesetzten Objekten bestehenden Fleischer'schen Kunstuniversum.

Die eigentlichen photographischen Experimente Alain Fleischers dagegen reflektieren nicht nur *mise-en-abyme*-artig die eigenen medialen Bedingungen, sie beschreiten im Gegensatz zu der Rauminstallation einen anstelle von Brüchen und Diskontinuitäten von der Idee medialer Überschneidungen ausgehenden Weg. Ein in LA VAGUE GELÉE sich im Erstarren des filmischen Flusses niederschlagender Bruch mit medialen und dispositiven Spielregeln tritt hier zumeist als eine reziproke Dynamisierung der Photographie und ihrer Motive zutage. Sodann kann hier weniger von der Photographie die Rede sein als von den Photoinstallationen, die stets als Serie auftreten und mit eigenen medialen Gegebenheiten experimentieren.

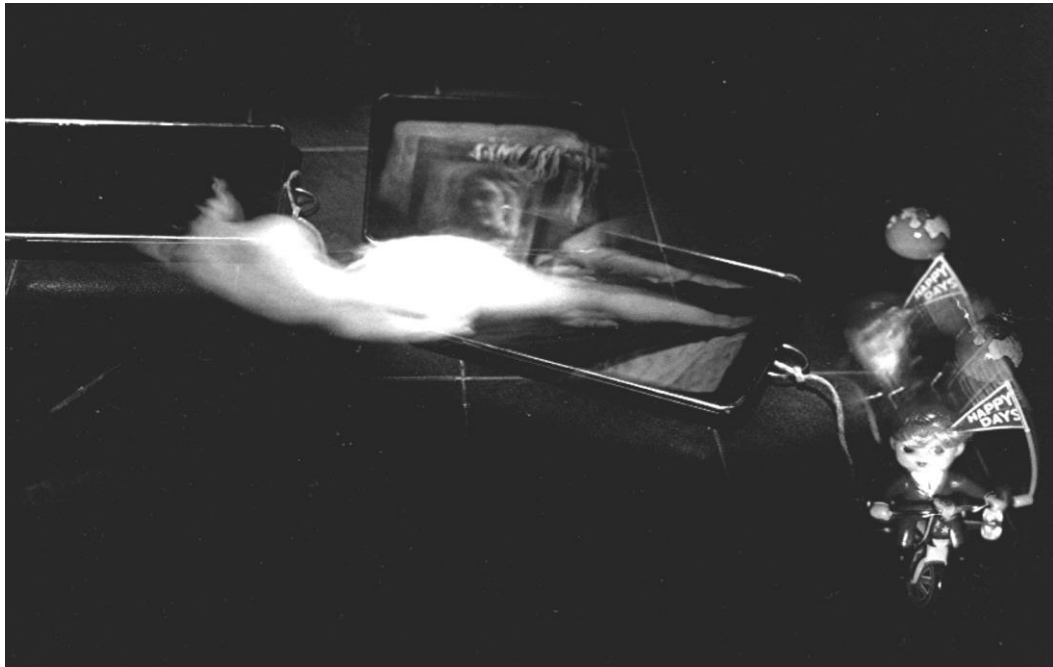


Abb. 5: Alain Fleischer: *Happy Day with Vélazquez/Happy Day mit Vélazquez*, © VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Die Serie *Happy Days* (siehe z. B. *Happy Day with Vélazquez/Happy Day mit Vélazquez*, Abb. 5) – jene Photoinstallationen, die aus einer Diaprojektion, mehreren spiegelnden Metallflächen, einer Photokamera und den batteriebewegten Spielzeugfiguren bestehen – ist das wohl schillerndste Beispiel der im Spiel der Medien, Objekte und Motive produzierten Hybridisierungen. Die in der Photographie erstmals verdeutlichte räumliche und zeitliche Relativität

visueller Eindrücke⁴⁰ wird hier zum gestalterischen Grundprinzip erhoben. Die Installation führt eine geradezu slapstickartige Bewegungskonstruktion vor: Als Erstes werden die zwischen der spiegelnden Metallfläche und der Kamera befestigten Spielzeugfiguren in Bewegung gesetzt, in ihrer Fahrt ziehen sie den Spiegel an sich, dessen Masse wiederum löst die Kamera aus. Die Masse und die Bewegung bedingen sodann die photographische Belichtungszeit, gleichzeitig versetzen sie die spiegelbildlich projizierte und reflektierte Lichtspur des Aktgemäldes in Auflösung. Die doppelte Phantasmagorie der apparativ projizierten, bewegten und fixierten Gemälde von Vélasquez, Goya, Boucher etc. soll sodann helfen, jene „ancienne idée reçue“, einschließlich auch diejenige Bergsons, Boccionis aber auch Roland Barthes' (1915–1980) beiseitezulassen, die besagen, „qu'un photo est la trace obligatoire de quelque chose qui a été“, eine Photographie sei die verbindliche Spur eines (ehemals) seienden Objekts, sodann auch ein Medium des Toten.⁴¹ Nichts ist hier, so Fleischer, das, als was es schließlich erscheint: „rien n'a été ainsi, tel qu'il paraît dans le résultat final“⁴². Die zu flottierenden, ephemeren Spuren im negierten Raum⁴³ gewordenen Gemälde werden jenseits paragonaler oder medialer Konflikte positioniert⁴⁴; die prinzipielle „virtuelle Präsenz und tatsächliche Abwesenheit“⁴⁵ der Photographie ist mehr als nur ein Merkmal, ein Gestaltungsprinzip, das die Photographie in die Nähe des Films rückt⁴⁶; der inszenierte technische Reiz-Reaktions-Kreislauf scheint eine anthropomorphe Wahrnehmung und Präsenz vollkommen auszuschließen.

Im Gegensatz zu der im ephemeren, die Zeit aufhebenden Augen-Blick erhaschten und demselben sich entziehenden ‚Vorübergehenden‘ Baudelaires (1821–1867), (S. 52f) und auch zu Ballas Version der Dame mit dem Hündchen⁴⁷ (S. 51, Abb. 1), eines jener futuristischen Gemälde, dessen pointilistisch zer-

⁴⁰ Vgl. Gisèle Freund: *Photographie und Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg 1979; Manfred Faßler: *Bildlichkeit. Navigationen durch das Repertoire der Sichtbarkeit*. Wien/Köln/Weimar 2002 S. 172ff.

⁴¹ Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1991 (dt.: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Deutsch von Dietrich Leube. Frankfurt a. M. 1989).

⁴² Fleischer: „La vitesse d'évasion“, S. XXIII.

⁴³ „La nuit noire est ma toile blanche“, so Fleischer in „La vitesse d'évasion“, S. XXIII.

⁴⁴ Vgl. Andreas Prater: *Im Spiegel der Venus. Vélasquez und die Kunst einen Akt zu malen*. München 2002.

⁴⁵ Grivel: „Stella im Namen des Himmels“, S. 62.

⁴⁶ „...la photographie rassemble sur une image unique et fixe la trace d'un événement visuel qui s'est déroulé sur une ou deux minutes: quelque deux mille cinq cents images au cinéma.“ Fleischer: „La vitesse d'évasion“, S. XXIII.

⁴⁷ Vgl. Walter Benjamin: „Über einige Motive bei Baudelaire“. In: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1974, S. 605–653, insb. S. 623f sowie ders.: *Das Passagen-Werk*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. I, 1982, S. 578f.

streutes und aufgefächertes Motiv nicht in der Aufhebung der (Zeit-)Bewegung mündet, sondern reflexiv und prospektiv die Empfindung des Betrachters aufzuzeichnen trachtet⁴⁸, ist hier an die Stelle der Perzeption die als referenzielles Spiel und Verfahren konnotierte Bewegung der Objekte und des Lichts getreten. Wie im Film, so fällt diese hier mit der Ablichtung zusammen, im Gegensatz zu jenem wird sie synthetisiert, anstatt morphologisiert zu werden. Beschreiben die aus dem ‚Dynamo‘, der Photographie und der Skulptur generierten Vorübergehenden, Nymphen und Sefhoras gleichermaßen wie die futuristischen Chronophotographien das Reservoir der Energie, das aus dem Topos ein augenblicklich wirksames energetisches Feld kreiert und einen ‚tatsächlichen‘ Körper⁴⁹ punktiert, so fällt in diesem spielerischen Laboratorium photographischer Wahrnehmung die Bewegung des projizierten „objeu[s] (l’objet de jeu)“⁵⁰ lediglich mit der photographischen Zirkulation zusammen. Der ephemere, lebendige Augenblick ist nichts als eine Nachahmung autonomer, technischer Simulation. Gerade die vorgeführte „inhumane Unmittelbarkeit“⁵¹ des mittels der „‚tournages‘ photographique“⁵² simulierten Perzeptionsaktes wird als eine bergsonianisch anmutende Dauer und Unschärferelation inszeniert, die „die Vergangenheit in die Gegenwart hinein verlängert und dabei [...] unvermeidlich ihre Reinheit kontaminiert“.⁵³ Sie weist auf die „innere Zeit“ wie auf die dissoziative Emergenz menschlicher Wahrnehmung hin, zeigt doch jedes photographische Interface der *Happy Day*-Installationen die (Un-)Sichtbarkeit der Bewegung zwar durchaus als eine Spur eigenständiger Kinetik auf⁵⁴, aber auch als illusionistische Zelebrierung der bei Vélasquez präfigurierten⁵⁵ und in der Chronophotographie mannigfach verhandelten Ideen eines „variablen“ oder einfach „unschuldigen“ Auges.⁵⁶ Wie

⁴⁸ Vgl. Boccioni/Carrà/Russolo/Balla/Severini: „La pittura futurista. Manifesto tecnico“, Bd. I, Bl. 26.

⁴⁹ Zum „stadium“ und „punctum“ als die zwei von Roland Barthes beschriebenen dichotomen Wirkungs- und Wahrnehmungsmodi der Photographie vgl. Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M. 1989, S. 66.

⁵⁰ Érik Bulloz: „L’invention d’Alain Fleischer“. In: Scheer (Hrsg.): *La vitesse d’évasion*, S. 11–30, hier S. 12.

⁵¹ Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit*, S. 253.

⁵² Didi-Huberman: „L’être qui papillonne“. In: Scheer (Hrsg.): *La vitesse d’évasion*, S. 23–29, hier S. 27.

⁵³ Crary: *Aufmerksamkeit*, S. 253.

⁵⁴ „Entre la nuit et la chambre noir“, so Fleischer, „mes images circulent ‚librement‘ – elle s’identifient pas, elles ne ressemblent pas“. Zit. nach Didi-Huberman: „L’être qui papillonne“, S. 23–29, hier S. 27.

⁵⁵ Vgl. Wolfgang Ulrich: *Die Geschichte der Unschärfe*. Berlin 2003², S. 80.

⁵⁶ Zum unschuldigen Auge vgl. Crary: *Aufmerksamkeit*, zu jenem variablen Jacques Aumont: *L’œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris 1989 sowie ders.: „Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film“. In: *montage/av.* Jg. 1 (1992), Nr. 1, S. 77–88. Vgl. auch Heinz-Peter Schwerfel (Hrsg.): *Fusionen. Jean-Louis Faure. Alain Fleischer. Bertrand Lavier. Georges Rousse.* Leverkusen 1989.

die Installation, die das Engramm der Wahrnehmung in Gestalt des projizierten Gemäldes wiederzugeben scheint und die Bewegung der Objekte und der Licht-Epiphaneie buchstäblich in die Photographie überführt, so inszeniert auch das Resultat des Experiments – die Photographie – das in der festgehaltenen Zeit und Bewegungsspur symbolisierte Photogramm der Wahrnehmung. Beide Positionen werden jedoch symbolisch im finalen Blick des Betrachters vereint, und die vom Futurismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch skeptisch aufgenommenen visuellen (Trug-)Effekte „obskurer Zeremonien“ werden jubulatorisch begrüßt, fungieren sie doch als die wohl bedeutendste „Technik“ einer Zeitwahrnehmung, die, industriell modifiziert, dem ästhetischen Schaffen ebenbürtig ist: als „image photographique + (supplément de réel + supplément d’illusion) = subversion de la représentation & jubilation du regardeur“⁵⁷ (das photographische Bild + die Ergänzung des Realen + die Ergänzung der Illusion) = Subversion der Repräsentation & Jubel des Betrachters).

⁵⁷ Fleischer, zit. nach *Le Diaphane & l’Obscur*, S. 114. Vgl. auch Hülk: „Paradigma Performativität?“. In: Marijana Erstić/Gregor Schuhen/Tanja Schwan (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2005, S. 9–25.

DIE UMKODIERUNGEN DES FUTURISMUS IN ALFONSO CUARÓN'S SPIELFILM *Y TU MAMÁ TAMBIÉN* (MX 2001) ODER

Vom Manifest des Reisens

Unter den Stilrichtungen der Kunst gilt der italienische Futurismus als die erste, die sich mit dem Thema einer maschinellen Bewegung auseinandergesetzt hat. Am 20. Februar 1909 wurde auf der Auftaktseite der Pariser Zeitung *Le Figaro* das erste futuristische Manifest veröffentlicht. Dieses Manifest ist eine Apotheose von Jugendlichkeit, von Beschleunigung und Bewegung. Verherrlicht werden die neue Industriegesellschaft, das Männliche, das Dynamische, verabscheut werden das Weibliche, das Museale, das Sentimentale. Das Manifest ist aber auch eine Reaktion auf die Veränderung der tradierten Lebensgewohnheiten zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Es geht auch hier um das Verschwinden der gewohnten Raumstrukturen bzw. um die universelle Mobilität – das Auto ist eines der Grundmotive des Manifestes. Mehr als 90 Jahre später realisiert der mexikanische Filmemacher Alfonso Cuarón (geb. 1961) einen Spielfilm mit dem Titel *Y TU MAMÁ TAMBIÉN*/*Y TU MAMÁ TAMBIÉN – LUST FOR LIFE* (MX 2001), in dem zwei aus ungleichen Verhältnissen stammende Jugendliche zusammen mit einer knapp 30-jährigen einen Trip zu dem angeblich schönsten Strand Mexikos unternehmen. Die Coming-of-Age-Handlung wird sich dabei – ganz klassisch und die Transgressionen des Bildungsromans ironisch zitierend – als eine Initiationsreise in die Welt der Erwachsenen entpuppen. Das Auto wird als ein Ort inszeniert, an dem nicht nur das Erwachsenenleben erprobt, sondern auch – dem Futurismus entsprechend – Manifeste improvisiert und rezitiert werden. In diesem Kapitel wird hinterfragt, inwiefern einzelne Elemente des Films an den Futurismus anknüpfen, namentlich an den Film *L'INHUMAINE* (1924) von Marcel L'Herbier (1888–1979), der in Italien unter dem Titel *IL FUTURISMO* gezeigt wurde. Somit wird einzelnen Stationen der Umsetzung und Umkodierung, aber auch Überschreitung des Futurismus im Film *Y TU MAMÁ TAMBIÉN* nachgegangen. Doch zunächst zum Futurismus und seinen filmischen Resultaten:

Il Futurismo, nel suo programma totale, è un'atmosfera d'avanguardia; è la parola d'ordine di tutti gli innovatori o franchi-tiratori intellettuali del mondo; è l'amore del nuovo; l'arte appassionata della velocità; la denigrazione sistematica dell'antico, del vecchio, del lento, dell'erudito e del professorale; è un nuovo modo di vedere il mondo; una nuova ragione di amare la vita; un'entusiastica glorificazione delle scoperte scientifiche e del meccanismo moderno; una bandiera di gioventù, di forza, di originalità ad ogni costo; un colletto d'acciaio contro l'abitudine dei torcicolli nostalgici; una mitragliatrice inesauribile puntata contro l'esercito dei morti, dei podagrosi e degli opportunisti, che

vogliamo esautorare e sottomettere ai giovani audaci e creatori; è una cartuccia di dinamite per tutte le rovine venerate.¹

Mit seinem totalen Programm war der Futurismus eine avantgardistische Stimmung; die Lösung aller Erneuerer oder intellektuellen Heckenschützen der Welt; die Liebe zum Neuen; die leidenschaftliche Kunst der Geschwindigkeit; die systematische Denunziation des Antiken, des Alten, des Langsamen, des Gelehrten und des Professoralen; eine neue Weise, die Welt zu sehen; ein neues Argument für die Liebe zur Welt; eine enthusiastische Glorifizierung der wissenschaftlichen Entdeckung und des modernen Mechanismus; ein Banner der Jugend, der Kraft, der Originalität um jeden Preis; ein Stahlkragen gegen die Angewohnheiten nostalgischer Halsstarre; ein stets schussbereites Maschinengewehr, gerichtet auf das Heer der Toten, der Gichtigen und der Opportunisten, die wir entmachten und den verwegenen und schöpferischen Jugendlichen unterstellen wollten; eine Ladung Dynamit für alle angehimmelten Ruinen.²

Der italienische Futurismus war – das wird anhand des Bilanz ziehenden Zitats deutlich – die ästhetische Manifestation der industriellen Zivilisationsdynamik und des Jugendkultes³, des *mito della gioventù*, da man an den *futuro*, an das Zukünftige glaubte, vielleicht aber auch, weil der nach der Münchner Zeitschrift *Jugend* genannte Jugendstil um 1909 gerade ausklang. Aber nicht nur die Jugend stand im Mittelpunkt des vorherigen Zitats, es ist auch eine der Jugend angemessene und diese charakterisierende Wahrnehmung. Neue Medien, wie Film und Photographie, sowie die Industrialisierung haben die Wahrnehmung zu Beginn des 20. Jahrhunderts vollständig verändert. Die Kunst suchte nach neuen Mustern, um diese Wahrnehmung darzustellen.

Das Manifest besteht aus einer Rahmengeschichte und den elf futuristischen Forderungen an das alte Europa. In der Rahmengeschichte wird eine Autofahrt inszeniert, die in einem Graben endet. Doch zunächst wird eine Erotisierung der Maschine sichtbar:

¹ Filippo Tommaso Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*. Mailand 1968, S. 298.

² Ders., zit. nach: Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 9. Im Original bezieht sich Marinetti, wie oben ersichtlich, im Präsens und nicht im Präteritum auf den Futurismus.

³ Vgl. hierzu einführend ebd., S. 9ff.

Ci avvicinammo alle tre belve sbuffanti, per palparne amorosamente i torridi petti. Io mi stesi sulla mia macchina come un cadavere nella bara, ma subito risuscitai sotto il volante, lama di ghigliottina che minacciava il mio stomaco. La furente scopa della pazzia ci strappò a noi stessi e ci cacciò attraverso le vie, scoscese e profonde come letti di torrenti. Qua e là una lampada malata, dietro i vetri d'una finestra, c'insegnava a disprezzare la fallace matematica dei nostri occhi perituri.⁴

Wir näherten uns den drei schnaubenden Maschinen, um ihre Brust zu streicheln. Ich streckte mich auf meiner Maschine aus wie ein Leichnam auf der Bahre, aber richtete mich plötzlich unter dem Lenkrad auf, diesem Guillotine-Hackmesser – das meinen Magen bedrohte. Wirbelnd entführte der Wahnsinn uns selbst und trieb uns durch die steilen, tiefen Straßen wie ausgetrocknete Wildbäche. Hier und da tauchten aus den Fenstern Lampen auf, die uns lehrten, unsere mathematischen Augen zu verachten.⁵

Neben der Erotisierung der Maschine kommt hier noch etwas anderes zum Ausdruck. Es ist die Zentralperspektive, die zusammen mit den „mathematischen Augen“ in der Eile der Maschine dahinschmilzt. Das erste Manifest stellt nämlich die Konsequenz dar, die sich aus der Veränderung der räumlichen und zeitlichen Wahrnehmung ergibt. Diese geht einher mit der Entdeckung der Geschwindigkeit im 19. und im frühen 20. Jahrhundert (also mit den neuen, schnelleren Transportmitteln der Eisenbahn, des Autos, des Flugzeugs).

Wie der Raum, namentlich innerhalb der Malerei, getötet wird, scheinen die Futuristen nicht zuletzt von den Kubisten Georges Braque (1882–1963) und Pablo Picasso (1881–1973) gelernt zu haben.

Es gibt wahrscheinlich kein anderes Gemälde des Futurismus, das dieses Verschmelzen der Perspektiven während einer rasanten Autofahrt besser verdeutlichen würde, als Giacomo Ballas (1871–1958) *Automobile in corsa/Rasendes Automobil* (1911) (S. 45, Abb. 5). Das Innere des Autos und die Umgebung verschmelzen in der rasenden Bewegung, nur noch die zweigeteilte Heckscheibe in der Mitte des Gemäldes lässt sich erahnen, ansonsten sind das sich widerspiegelnde Gesicht und die Umgebung in kubistisch angehauchte Facetten aufgebrochen, gehen ineinander über.

⁴ Marinetti: „Fondazione e Manifesto del Futurismo“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909–1944*. Bde. 1–5. Florenz 1990. Bd. I, Bl. 3.

⁵ Ders.: „Gründungsmanifest des Futurismus“. In: Norbert Nobis (Hrsg.): *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*. Hannover/Mailand 2001, S. 366–368, hier S. 366.

Ballas Ideal einer Bewegung mithilfe des Autos, das als die Visualisierung der Relation zwischen Betrachter und Objekt charakterisiert werden kann, ist im Film *L'INHUMAINE/DIE UNMENSCHLICHE* (FR 1924) von Marcel l'Herbier umgesetzt worden. Er erzählt die phantastisch-triviale Geschichte einer durch Liebe und Technik zum Leben wiedererweckten Theaterdiva und führt in sich die Summe der herrschenden Tendenzen in den bildenden Künsten der 1920er-Jahre vor Augen. Die in diesem Zusammenhang relevante Szene vom Beginn des Films – die selbstmörderische Autofahrt des genialen, von der älteren Operndiva (Georgette Leblanc (1869–1941)) zunächst abgewiesenen jugendlichen Ingenieurs Einar – trägt inzwischen, wie von Oliver Fahle geschildert⁶, einen filmhistorisch relevanten Charakter.

Die stürmische Akzeleration der Fahrt zu Beginn des Films greift auf die Figur Einars über (S. 44, Abb. 3 und 4); er, die Maschine und der Raum werden dekomponiert. Die Geschwindigkeit und Bewegung finden ihren Ausdruck in den Doppelbelichtungen der Landschaft und des Gesichts gleichermaßen wie in den Unschärfeformen der Bewegung und in den subjektiven Einstellungen der Akzelerationsmontage.

Die Fahrt Einars endet, ähnlich wie die der Futuristen im *Ersten Manifest*, im freien Fall den Hang hinunter. Natürlich kann *L'INHUMAINE* nicht als ein Roadmovie bezeichnet werden, selbst wenn die Definition ähnlich großzügig wie im Lexikon des Roadmovies angesetzt wird:

Road movies bezeichnen [...] ein Genre, in dem das Personal sich fortbewegt, äußerlich und innerlich. Ein filmischer Entwicklungsroman mit dem Ziel, bei sich selbst oder irgendeiner Konfliktlösung anzukommen.⁷

Man könnte jedoch hier von einer latenten Antizipierung des Roadmovies sprechen, bilden doch die Autos die zentralen Vehikel dieses Genres und wird doch durch die inszenierte Autofahrt eine Konfliktlösung erreicht. Sicherlich ist der Western dasjenige Genre, das von den Roadmovies in den 1940er- und 1950er-Jahren abgelöst wurde, wie dies bei Norbert Grob und Thomas Klein geschildert wird.⁸ Und dennoch haben die klassischen Avantgarden Motive und Themen wie Beschleunigung und Bewegung als Erste erprobt – Motive, die nicht nur den Film als Kunst, sondern auch den Roadmovie als Genre auszeichnen. So wie die Futuristen wird auch der jugendliche Einar wie neugeboren aus diesem Fahr-Aben-

⁶ Oliver Fahle: *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*. Mainz 2000, insb. S. 99–103 sowie ders.: „Dimension und Schichtung – Raumkonzepte des französischen Films in den 20er und frühen 30er Jahren“. In: Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Nanette Rißler-Pipka/Volker Roloff (Hrsg.): *Französische Theaterfilme zwischen Surrealismus und Existentialismus*. Bielefeld 2004, S. 255–268.

⁷ Berndt Schulz: *Lexikon des Road Movies*. Berlin 2001, S. 4.

⁸ Norbert Grob/Thomas Klein (Hrsg.): *Road Movies*. Mainz 2006.

teuer hervorgehen, wird dann am Ende sogar seine Angebetete mithilfe einer eigens konstruierten Maschine von den Toten auferwecken. Die Fahrt selbst markiert den Zeitpunkt, an dem sich Einar nicht zuletzt durch die Beschleunigung dazu entschließt, am Leben zu bleiben.

Im Film *Y TU MAMÁ TAMBIÉN* des mexikanischen Regisseurs Alfonso Cuarón, der in Hollywood Erfolge mit seinen Filmen *GREAT EXPECTATIONS/GROßE ERWARTUNGEN* (USA 1998) und *CHILDREN OF MEN/CHILDREN OF MEN* (USA 2006), vor allem aber mit seiner dritten Harry-Potter-Verfilmung feierte (*HARRY POTTER AND THE PRISONER OF AZKABAN/HARRY POTTER UND DER GEFANGENE VON ASKABAN*, USA/UK 2008), geht es weniger um die futuristischen Durchdringungen von Raum und Körper, die ich zuvor kurz skizziert habe. Vielmehr werden durch die angedeutete Entwicklungsgeschichte zweier Jugendlicher, die an eine Autofahrt gebunden wird, zwei erste Merkmale des Roadmovies erfüllt: die Entwicklung und die Reise. Auch einzelne Themen des Roadmovies werden bedient: Dazu gehören Themen wie Liebe und Freundschaft, aber auch Rache, ferner Motive wie Flucht, Odyssee und Gralssuche; und schließlich auch die Struktur, d. h. das Fahrzeug als Transportmittel von einer Szene zur nächsten. Mehr noch: Die Autofahrt birgt in sich die für diesen Film entscheidenden Szenen. So wie in geradezu jedem Roadmovie transportiert das Fahrzeug auch hier nicht nur die Menschen, sondern auch ihre Träume von Freiheit und Unabhängigkeit, vor allem aber vom Erwachsenwerden. Es wird in diesem Roadmovie, wie auch sonst im Genre und ähnlich wie im Futurismus 90 Jahre zuvor, primär ein zeitgenössisches Lebensgefühl ausgedrückt. Damit zur Handlung des Films: Die Tragikomödie erzählt eine zunächst konventionell anmutende Geschichte des Erwachsenwerdens zweier jugendlicher Freunde, Tenoch und Julio, die aus ungleichen Verhältnissen stammen. Diego Luna (geb. 1979) alias Tenoch Iturbide ist der Sohn eines angesehenen Politikers, der mit dem Staatspräsidenten von Mexiko verkehrt. Sein filmischer Name ist zusammengesetzt aus dem Namen des ersten mexikanischen Kaisers Agustín de Iturbide (1783–1824) sowie der aztekischen Hauptstadt Tenochtitlan und weist somit auf die gehobene Herkunft des Protagonisten hin. Der andere Teenager, Julio Zapata, gespielt von Gael García Bernal (geb. 1978), ist offensichtlich nach dem mexikanischen Revolutionär Emiliano Zapata (1879–1919) benannt. Er ist im Film passenderweise der Sohn einer alleinerziehenden Mutter, die als Sekretärin arbeitet. In den Sommerferien 1999, während ihre Freundinnen nach Europa verreist sind, beschließen auch Tenoch und Julio, eine Reise zu unternehmen. Sie lernen auf einer Hochzeitsfeier die 28-jährige Spanierin Luisa Cortés kennen, die ihren Namen offensichtlich nach dem Conquistador Hernán Cortés (1485–1547) erhalten hat und im Film die Ehefrau von Tenochs Cousin, einem Schriftsteller, verkörpert. Die beiden Freunde laden Luisa zu einem Trip zu einem erfundenen wunderschönen Strand ein. Diese entschließt sich, die Reise zu unternehmen, nachdem sie von einem Seitensprung ihres Ehemanns erfahren hat – das Motiv

einer latenten Rache ist also auch hier vorhanden. Die Reise führt sie in den Süden Mexikos und schließlich zu einem Strand an der Pazifikküste.

Es wird in dem augenscheinlich eher konventionellen Film, wie bereits angedeutet, weder eine postavantgardistische Montageszene inszeniert, noch kommt es zu einer Erotisierung der Maschine. Die Jugendlichen bewegen sich mit ihrem Auto eher gemächlich und langsam. Und der freie Fall, der sowohl im *Ersten futuristischen Manifest* als auch in L'INHUMAINE als der Auslöser einer Neugeburt inszeniert wurde, führt hier in eine Sanddüne, aus der sich die Jugendlichen ohne größere Schwierigkeiten retten können, sind sie doch – wie sie es am kommenden Morgen sehen – an dem ‚ersehten‘ Strand angelangt.

Julio und Tenoch, wenngleich primär an Sexualität und Drogen interessiert, scheinen dabei auch politisch zu agieren. In der Tat deklamieren sie auf der Reise – und hierin ist erstmals eine Parallele zur Ersten der Avantgarden zu spüren – ihr Manifest der Charolastras, von dem einige zitierbare Punkte heißen:

1. No hay honor más grande que ser un Charolastra. [...]
 5. No te tirarás a la vieja de otro Charolastra.
[...]
 10. La neta es chida pero inalcanzable.
 11. Pierde la calidad de Charolastra, chicoastra el que sea culero para romper con cualquiera de los puntos anteriores.
-
1. Es gibt keine größere Ehre, als Charolastra zu sein. [...]
 5. Du sollst nie mit der Freundin eines anderen Charolastras schlafen.
[...]
 10. Die Wahrheit ist cool, aber unerreichbar.
 11. Wer die Regel bricht, verliert das Anrecht ein Charolastra zu sein.

Das Rezitieren und Deklamieren des Manifestes seitens der Charolastras Julio und Tenoch rekuriert auf die Avantgarden und verleiht den Jugendlichen eine Note, der sie sich selbst nicht bewusst zu sein scheinen. Eine Artifizierung, aber auch eine Politisierung der Teenager wird durch das Deklamieren deutlich: Artifizierung, weil Julio und Tenoch durch diese Überführung der Kunst ins Leben in der Nachfolge der Futuristen stehen, Politisierung, weil das Manifest etwas zum Ausdruck bringt, was die Jungen stets übersehen: die soziale Realität Mexikos und seiner Jugendlichen. Ironisch und abschließend meint Luisa, das Manifest müsse im Parlament vorgetragen werden. Doch auch diese Ironie zielt auf den Grundimpetus der Avantgarden ab: auf die Forderung, die Kunst ins Leben zu übertragen.

Die Politik der Charolastras jedoch, der Gruppe der Jugendlichen um Tenoch und Julio, die ihren Namen vielleicht einem falsch verstandenen Vers eines US-amerikanischen Popsongs verdanken, kreist stets um die Lustbefriedigung. Was im Film auf die Reise folgt, sind die erotischen Verwirrungen, die an das Verbot des Manifestes, mit der Frau eines anderen Charolastras zu schlafen, gebunden

sind: Sowohl Tenoch als auch Julio haben mit der Freundin des jeweils anderen geschlafen, Julio angeblich sogar mit Tenochs Mutter, wie in einem Nebensatz erwähnt wird, was auch der Filmtitel enthüllt. Dies bekräftigt, wie wichtig die wie beiläufig eingeworfenen Sätze und Bilder in dieser auf den ersten Augenblick so harmlosen Teenagerkomödie sind. Und was schließlich die erotische Verwirrung noch mehr steigert: Mit Luisa schlafen sie beide, was zunächst zu einem handfesten Streit führt. Doch zum Schluss wird eine *ménage à trois* inszeniert, bei der sich die beiden Teenager küssen, eine Transgression sowohl in die Welt der Erwachsenen als auch in Richtung Homosexualität.

Luisa zufolge war diese Genderproblematik die tatsächliche Ursache des Streites zwischen den Jugendlichen, denn eigentlich wollten, so Luisa, Tenoch und Julio sich küssen. Das Problem, das der Film auch hier wie beiläufig einwirft, ist das der sexuellen Identität. Und auch hier scheint der Futurismus ausschlaggebend zu sein. Es war Valentine des Saint-Point (1875–1953), die in den 1910er-Jahren als erste Frau in die, so Hanno Ehrlicher, „misogynste aller Avantgarden“ eingetreten ist.⁹ Es folgen ihre beiden Manifeste: *Das Manifest der futuristischen Frau* (1912) und *Das Manifest der Wollust* (1913).¹⁰ Im *Manifest der futuristischen Frau* geht Saint-Point, so Tanja Schwan, von einer prinzipiellen Gleichheit der Geschlechter aus. Die Menschheit besteht Saint-Point zufolge aus Weibheit und Mannheit, was Schwan als gesellschaftliches Konstrukt, als ‚gender‘, identifiziert. Dabei werde die Männlichkeit weitestgehend als positiv, die Weiblichkeit als negativ konnotiert. Das Ideal bilde jedoch ein Wesen an der Nahtstelle zwischen oder jenseits von Maskulinität und Femität. Die Wollust wiederum, die ins Zentrum des zweiten Manifestes von 1913 gerückt wird, ist, so Tanja Schwan, mit Valentine de Saint Point „die fleischliche Suche des Unbekannten“.¹¹

Das Element der Wollust inszeniert der Film Y TU MAMÁ TAMBIÉN ganz entschieden anhand vieler explizit pornografisch wirkender Szenen. Nichtsdestoweniger oder vielleicht gerade deshalb werden durch den Machismo der Jugendlichen und die Verführung der reiferen Frau die gängigen Rollenklischees bedient. Der Kuss von Tenoch und Julio bedeutet freilich eine vehemente Auflösung der ansonsten postulierten Rollenklischees, auch wenn aus den Teenagern kein „vollkommenes Wesen“ „aus Weibheit und Mannheit“ entsteht.

⁹ Vgl. Hanno Ehrlicher: *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarde*. Berlin 2004, S. 142.

¹⁰ Vgl. Valentine de Saint-Point: „Manifest der futuristischen Frau. Antworten an F.T. Marinetti“. In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart/Weimar 1995, S. 21–23, vollständig übersetzt in Schmidt-Bergmann: *Futurismus*, S. 91–95 sowie dies.: „Manifest der Wollust“. In: Asholt/Fähnders (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen*, S. 29–30.

¹¹ Vgl. Tanja Schwan: „Die futuristischen Manifeste der Valentine de Saint-Point – Zur Performativität von ‚gender‘ in der medialen Vermittlung“. In: Marijana Erstić/Gregor Schuhen/dies. (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2005, S. 259–298.

Es ist vielmehr der Film, der sich einer Transgression der Geschlechterrollen verpflichtet sieht. Den beiden Jugendlichen scheint die sexuelle Annäherung zum Schluss des Films eher unangenehm.

Die Art und Weise, wie die drei Protagonisten geschildert werden, ist im Film von entscheidender Bedeutung. Weniger die klassischen Avantgarden scheinen hier Pate gestanden zu haben; vielmehr gibt es Anleihen an das französische Kino der 1950er- und 1960er-Jahre. Luisa bspw. wird u. a. auch durch einen allwissenden Off-Erzähler charakterisiert, eine offensichtliche Hommage an die Nouvelle Vague. Und nicht zuletzt auf diese filmische Bewegung wird in den Einstellungen mit dem allwissenden Erzähler angespielt, der bei allen, im Film zahlreichen, sozialkritischen Szenen eingesetzt wird. Der US-amerikanische Filmkritiker Roger Ebert beschrieb die Darstellung Maribel Verdús (geb. 1970) alias Luisa als die Schüsseldarbietung – sie sei im Vergleich zu den weiblichen Hauptfiguren amerikanischer Komödien „weiser, sexier, komplexer, glücklicher, trauriger.“¹² Diese bereits durch die Namensgebung angedeutete Vielschichtigkeit der Figur macht eine einseitige Identifikation mit der Protagonistin zunichte. Auch die Machart des Films und der Einsatz des Off-Erzählers bringen eine kritische Note in die Darstellung. Durch dieses Erzählen auf mehreren Ebenen wird eine erhebliche Distanz zu den Figuren geschaffen. Doch nicht nur das Gesagte, auch die gezeigten Bilder hinterfragen kritisch, wie dies am Beispiel einer wie zufällig erhaschten Einstellung auf Kreuze am Straßenrand sichtbar gemacht wird. Es ist, als ob die Bilder der Reise eine weitere Film-Geschichte erzählen, jenseits des Lebens von Julio und Tenoch und inmitten eines anderen, ländlichen, ausgebeuteten Mexikos. Hier wird deutlich, dass der Film nur augenscheinlich eine geschmacklose Teenagerkomödie darstellt, vielmehr geht es um eine Zustandsbeschreibung, eine Diagnose des mexikanischen Alltags. Die Kamera von Emmanuel Lubezki erhascht Details, die dies beweisen – Kreuze am Straßenrand, Trauerprozessionen, Straßensperren.

Es ist keine avantgardistische Montage, sondern das auf das sog. Moving Panorama rekurrende Seitwärts-Travelling, das hier immer wieder zum Einsatz kommt, damit auch ein endloses Bild. Wie von Anette Deken beschrieben, verstärkt eine Horizontallinie, wie ein Telegrafmast, der bei einem Seitwärts-Travelling aufgenommen wird, den Eindruck des Dahinfließens; dadurch entstehe emotional eine Stimmung zwischen Gelassenheit und Gleichgültigkeit. Solche Passagen brauchen, so Deken, Zeit und verlangsamen das dramaturgische Tempo, weil sie sich in Echtzeit abspielen. Sie „konstruieren fast immer eine romantische Stimmung, suggerieren einen freien, sehnsuchts- und ahnungsvollen Blick, wie er der Ferne seit der Romantik“ zugeschrieben werde.¹³

¹² Vgl. Roger Ebert: „Y Tu Mama Tambien“. In: *Chicago Sun Times*, 05.04.2002. URL: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20020405/REVIEWS/204050304/1023> (13.03.2012).

¹³ Annette Deken: *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*. Mit einem Vorwort von Wim Wenders. Remscheid 2004, S. 222f.

Doch anstelle von Distanz und Monotonie, von Freiheit und Sehnsucht werden in den Film Y TU MAMÁ TAMBIÉN Störungen eingebettet. Es kann sich dabei, wie bereits angedeutet, um ein Kreuz handeln, das an der Strecke aufgestellt wurde und einem Unfallopfer gedenkt, es kann sich um die Polizeibarrikaden handeln, denen die Jugendlichen erfolgreich entweichen, oder um eine Trauerprozession, die lediglich Luisa wahrzunehmen scheint. An der Vorderscheibe baumelt dabei ein kleines Maskottchen, das Luisa von der Wirtin, bei der das ungleiche Trio übernachtet hatte, geschenkt bekommen hat. Das Stofftier hat die alte Frau als Erinnerung an ihre verstorbene Enkelin aufbewahrt. Zitat des Off-Erzählers:

Doña Martina le regaló a Luisa la figura de la ratona que llevaba su nombre, le explicó que había pertenecido a su bisnieta, Luisa Obregón, quien había muerto de insolación al cruzar el desierto de arizona junto con sus padres, cuando iban en busca de un mejor futuro.

Doña Martina schenkte Luisa die kleine Stoffmaus, die ihren Namen trug. Sie erzählte ihr, dass sie ihrer Großkelin gehört hatte, die vor vierzehn Jahren beim Durchqueren der Wüste von Arizona an einem Hitzeschlag gestorben war, als ihre Eltern mit ihr auf ihrer Suche nach einer besseren Zukunft waren.

Nun wird die Stoffmaus zu einem Symbol der Fahrt und des Schicksals, bis sie durch einen Kameranachschwenk nach rechts seitwärts, in Richtung des Friedhofs, verschwindet. Sie visualisiert somit das Wissen Luisas um ihre eigene Krankheit Krebs, von der der Zuschauer zu dem Zeitpunkt genauso wenig weiß wie die beiden Jungen. Diese bisweilen drastischen Bilder haben dieselbe Rolle wie der Off-Kommentar. Sie rütteln den Zuschauer auf, lassen ihn wachsam bleiben, distanzieren ihn von den augenscheinlich ahnungslosen Jugendlichen, denn monoton scheint die Gegend allenfalls für die beiden jüngeren der drei Protagonisten zu sein. Die Teenager Julio und Tenoch scheinen diese erhaschten Momentaufnahmen – im Gegensatz zu Luisa – nicht zu reflektieren. Sie sind ganz auf sich selbst fixiert oder wie der Regisseur es in einem Interview formulierte:

Für Teenager ist diese Abgeschlossenheit, diese völlige Bezogenheit auf die eigene Welt und Befindlichkeit noch verschärft. Man bewegt sich gewissermaßen wie in einer Luftblase, und gleichzeitig glaubt man, alles übers Leben zu wissen und vor allem auch Kontrolle übers eigene Leben zu haben.¹⁴

¹⁴ Zit. nach „Reisen in der Luftblase“. In: *Der Standard* (23.07.2004). URL: http://194.116.243.26/1146147/Reisen-in-der-Luftblase?_lexikaGroup=26 (12.03.2012).

Im Gegensatz zu dem Gemälde Giacomo Ballas, in dem das Drinnen und das Draußen in einer gegenseitigen Durchdringung abgebildet werden, stehen hier das Drinnen und das Draußen in keinem Austausch miteinander. Für die beiden Jugendlichen ist die Vorderscheibe des Autos keine transparente *finestra aperta*, es ist vielmehr eine opake Panzerscheibe, die einen Kontakt unmöglich macht. In der Tat erzählt der Film laut dem Regisseur und Mitdrehbuchschreiber – auch dies eine Parallele zur Nouvelle Vague und zu den Avantgarden – von der „Klassengesellschaft, von den vielen verschiedenen Mexikos, die in derselben Zeit und im selben Raum, aber scheinbar unverbunden koexistieren.“¹⁵

Julio und Tenoch, der eine aus gehobenen, der andere aus ärmlichen Verhältnissen stammend, scheinen diese Klassengesellschaften zu personifizieren und die Klassenschranken zunächst zu überwinden. Die letzte Szene des Films, in der sich Tenoch und Julio nach einiger Zeit in einem Café zufällig wiedersehen, bedeutet jedoch etwas anderes. Dort erfährt Julio von Tenoch, dass Luisa kurz nach dem Trip an Krebs verstorben ist. Viel mehr haben die nunmehr jungen Erwachsenen sich nicht zu sagen. Dies wird, so der stets allwissende Off-Erzähler, die letzte Begegnung der beiden bleiben. Eine Klassenschranke, die der Film aufzulösen sucht, wird somit am Schluss von *Y TU MAMÁ TAMBIÉN* postuliert. Der Aufbruch aus dem Teenageralltag, den die Reise bedeutet, schweißt Tenoch und Julio nur noch mehr an die soziale Realität ihrer Umgebung.

Somit sucht auch dieser Film, wie die futuristischen Filme ihrerseits, nach einer angemessenen Art, die Wahrnehmung der Jugendlichen, hier am Ende des 20. Jahrhunderts, zu visualisieren. Kein Erlebnis der Beschleunigung, das durch die provokative Montage und Überblendung sichtbar wird, sondern die Ignoranz gegenüber den Problemen des Landes, in dem sie leben, ist ausschlaggebend. Das Blindsein, welches die beiden Teenager auszeichnet, ist ein anderes als das der Avantgarde. Während sich in der Avantgarde die Form in der Bewegung auflöst – wie bspw. in den Produkten des Futurismus –, so wird in *Y TU MAMÁ TAMBIÉN* dem Zuschauer die Sicht auf die Probleme des Landes langsam verdeutlicht – während sie den Jugendlichen nicht bewusst wird. Transparenz vs. Undurchdringlichkeit, rasante Bewegung vs. langsames Vorwärtskommen sind Unterschiede, die die beiden Filme auszeichnen. Trotz allen Jugendkultes postuliert der Film damit auch eine herbe Kritik an der zeitgenössischen Jugendkultur, die, anstatt angesichts der Probleme des Landes aktiv zu werden, in die Monotonie und den lustfrönenden Hedonismus verfällt. In *Y TU MAMÁ TAMBIÉN* bedienen sich die Jungen der Maschine nur, um zu ihrem Ziel – der Lusterfüllung – zu gelangen. Auch die maschinell erweiterte Wahrnehmung scheint abgestumpft. Die Wahrnehmungserweiterung ist hier eher an Drogen als an technische Geräte gebunden. Das, was außerhalb der Maschine stattfindet, bleibt den Jugendlichen verborgen. Während der Film *L'INHUMAINE* die Wahrnehmung mithilfe der avantgardistischen Bilder-

¹⁵ Ebd.

überflutung inszeniert, sucht der Film *Y TU MAMÁ TAMBIÉN* sie mithilfe eines Insichgekehrtseins der Protagonisten in Szene zu setzen. Doch vielleicht gehört gerade deshalb dieses alles in allem doch Mainstream-Produkt in die Reihe jener Filme, denen es, so wie den Avantgarden 100 Jahre zuvor, gelingt, das Lebensgefühl der Jugend zu transportieren.

Nicht zuletzt aufgrund dieser Vielschichtigkeit gab der zeitgenössische und bereits zitierte US-amerikanische Filmkritiker Roger Ebert dem Film die Höchstwertung und sprach von der Geburt eines neuen mexikanischen Kinos.¹⁶ Doch diese Geburt ist nicht zuletzt in den Vorläufern ausfindig zu machen. Filmästhetisch rekurriert der Film ganz deutlich auf die *Nouvelle Vague* (der Off-Erzähler) und den klassischen Hollywoodfilm (Roadmovie), auch wenn keine dramalogischen Speed-Szenen in die Handlung eingebettet sind. Doch das Betonen der voyeuristischen, bisweilen reißerischen Sexszenen, in die der Hedonismus und die Gralssuche nach der Lust der Jugendlichen münden, ist gleichermaßen in die Filmhandlung eingebettet wie das Thema des Todes, mit der das Erwachsenwerden Julios und Tenochs abgeschlossen zu sein scheint – alles Motive, die das Roadmovie auszeichnen. Schließlich und offensichtlich gehört der Film auch in die Reihe der *Coming-of-Age*-Filme. Als Idee einer Gruppierung oder gar einer Bewegung von Jugendlichen, die ein Manifest verfasst haben und die Lust als die Ingredienz der Erwachsenenwerdung erproben, steht der Film in der Tradition der klassischen Avantgarden, namentlich des Futurismus. Somit ist der Film nicht nur ein Roadmovie, sondern auch eine Genre-, Kulturen- und Stilmischung, ein Mix der Epochen und damit das Beispiel eines Kinos, das sich nicht allein mit gängigen Genrekategorien bezeichnen lässt. Doch bedeutet gerade dies nicht, dass es sich, so Norbert Grob und Thomas Klein, um das Patchwork-Genre der Filmkunst handelt, das Roadmovie?¹⁷

¹⁶ Vgl. URL : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20020405/REVIEWS/204050304/1023> (13.03.2012).

¹⁷ Grob/Klein: „Das wahre Leben ist anderswo ... Road Movies als Genre des Aufbruchs“. In: dies. (Hrsg.): *Road Movies*, S. 8–20.

DER BETRACHTER IN DER MITTE DES BILDES ODER SIMULTANEITÄT IN ANALOGEN UND DIGITALEN MEDIEN

Anton Giulio Bragaglias *THAÏS* (1916) und Martin
Scorseses *HUGO* (2011)

Es ist nunmehr knapp hundertzehn Jahre her, dass die historischen Avantgarden auf die Änderung der Wirklichkeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts revolutionär antworteten. Der Medienumbruch, den die Photographie und auch der Film hervorgerufen hatten, schlug sich in den Werken der bildenden Künste wie auch in der Lyrik nieder. Auch die Philosophie reagierte auf den Medienumbruch, und besonders im Werk Henri Bergsons (1859–1941) wurden die damals neuen Medien (Film und Photographie) reflektiert. Ausgehend von diesen Vorüberlegungen gliedert sich das nachfolgende Kapitel in drei Teile.

1. Zunächst wird ein Einblick in ein Werk des italienischen Futurismus gegeben. Der Futurismus ist bekanntlich die erste der historischen Avantgardebewegungen, entstanden um 1909 in Italien.¹
2. Daraufhin wird die Gedächtnistheorie Henri Bergsons vorgestellt und versucht, exemplarisch deutlich zu machen, wie sich seine Philosophie auf die Filmgeschichte und auf die Filmgeschichtsschreibung ausgewirkt hat.
3. In einem weiteren Schritt wird die Frage beantwortet, ob die Theorie und die Praktiken der Avantgarden und Bergsons Philosophie auch für die digitalen Medien fruchtbar gemacht werden können.
4. Ein Fazit rundet das Erarbeitete ab.

¹ Vgl. einführend Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg 1993.

LA STRADA ENTRA NELLA CASA / DIE STRASSE DRINGT INS HAUS ODER DER RAUM UND DIE ZEIT IM ITALIENISCHEN FUTURISMUS

Der italienische Futurismus wird zunächst anhand eines Gemäldes des Futuristen Umberto Boccioni vorgestellt. Boccioni (geb. 1882 in Reggio Calabria) ist im Jahr 1916 im Alter von 34 Jahren verstorben und hat dennoch ein bedeutendes Werk hinterlassen. Boccionis Gemälde *La strada entra nella casa/Die Straße dringt ins Haus* aus dem Jahr 1911, gezeigt u. a. auf der großen Wechselausstellung futuristischer Werke 1912 in Berlin, ist ein Beispiel der gegenseitigen Durchdringung von Figur und Umraum. In dem Gemälde kann der Betrachter gemeinsam mit der als Rückenfigur dargestellten Frauengestalt dem Spektakel der Straße beiwohnen, die Figur und mit ihr der Betrachter kippen geradezu in den Bildraum hinein.² Die Häuser neigen sich zur Mitte des Bildraumes hin, sie erscheinen „wie Kristalle aufgebrochen“.³ Einzelelemente sind mehrfach abgebildet, ein winziges Pferd liegt auf dem Körper der Frau auf der Balustrade, Körper verschmelzen mit dem Umraum. Eine Zentralperspektive, die dem abgebildeten Raum eine logisch nachvollziehbare Struktur verleihen würde, existiert nicht.⁴ Vielmehr neigen sich die Häuser in die Mitte des Bildraumes.



Abb. 1: Umberto Boccioni: *La strada entra nella casa/Die Straße dringt ins Haus*, 1911

² Vgl. z. B. einführend Sylvia Martin: „Die Straße dringt ins Haus“. In: dies.: *Futurismus*. Köln u.a. 2005, S. 30f.

³ Ebd., S. 30.

⁴ Vgl. Caroline Tisdall/Angelo Bozzola: *Futurism*. London 1977, S. 43f. Hier heißt es: „Boccioni’s aim in *The Street Enters the House* was to make all the elements from foreground to background, from balcony rails to the distant construction workers and the houses beyond them, perfectly legible, so that the viewer is confronted by the scene as if the canvas itself were the window.“ (Ebd.). Vgl. auch Uwe Schneede: *Umberto Boccioni*. Stuttgart 1994, S. 91f.

Dieses ästhetische Vorgehen wurde auch theoretisch untermauert. So beschreiben die futuristischen Maler im Katalog der Berliner Ausstellung von 1912 ihre künstlerische Intention mit den Worten:

La simultaneità degli stati d'animo nell'opera d'arte: ecco la mèta inebbrante della nostra arte. Spieghiamoci ancora per via d'esempi. Dipingendo una persona al balcone, vista dall'interno, noi non limitiamo la scena a ciò il quadrato della finestra permette di vedere; ma ci sforziamo di dare il complesso di sensazioni plastiche provate dal pittore che sta al balcone: brulichio soleggiato della strada, doppia fila delle case che si prolungano a destra e a sinistra, balconi fioritti, ecc. Il che significa simultaneità d'ambiente, a quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpargliamento e fusioni dei dettagli [...]. Per far vivere lo spettatore al centro del quadro, secondo l'espressione del nostro manifesto, bisogna che il quadro sia la sintesi *di quello che si ricorda e di quello che si vede*. [Hervorhebung im Original, Anm. M. E.]⁵

Die Gleichzeitigkeit [„simultaneità“ – Simultaneität, Anm. M. E.] der Seelenzustände in unserem Kunstwerk: Das ist der berauschende Zweck unserer Kunst. Erklären wir noch weiter durch ein Beispiel: Wenn man eine Person auf dem Balkon (Innenansicht) malt, so begrenzen wir nicht die Szene auf das, was uns das schmale Fensterviereck zu sehen erlaubt, sondern wir bemühen uns, die Empfindungen des Auges der auf dem Balkon befindlichen Person in ihrer Gesamtheit zu geben: das sonnendurchflimmerte Gesumm der Straße, die beiden Häuserreihen, die sich zu seiner Rechten und Linken entlang ziehen, die blumengeschmückten Balkons; das heißt: Gleichzeitigkeit der Atmosphäre, folglich Ortsveränderung und Zergliederung der Gegenstände, Zerstreung und Ineinandergehen der Einzelheiten [...]. Um den Betrachter nach unserem Manifest in der Mitte des Bildes leben zu lassen, muss das Bild die Zusammensetzung dessen sein, an das wir uns erinnern und dessen, was wir sehen.⁶

⁵ Umberto Boccioni/Carlo Carrà/Luigi Russolo/Giacomo Balla/Gino Severini: „Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienne ecc“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909–1944*. Florenz 1980. Bd. I, Blatt 22, S. 3.

⁶ Dies.: „Die Aussteller an das Publikum“ [Vorwort des Katalogs für die Ausstellungen in Paris, London, Berlin u.a.]. In: Norbert Nobis (Hrsg.): *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*. Hannover/Mailand 2001, S. 377–380, Zit. S. 378. Vgl. zu der zitierten Stelle Evelyn Bennesch: „Die futuristischen Maler – ihre Manifeste und Bilder“. In: Bennesch/Ingrid Brugger (Hrsg.): *Futurismus. Radikale Avantgarde*. Mailand 2003, S. 31–45, v. a. S. 41.

Es geht hier um die Gleichzeitigkeit verschiedener sinnlicher Eindrücke unter Einbindung erinnelter Erlebnisse, also um das, was man schon damals Simultaneität nannte. Dieses Prinzip setzt Boccioni erstmals konsequent in *Die Straße dringt in das Haus* um.

Die erinnerten Perspektiven verschmelzen mit den aktuellen, das Zukünftige mit dem Vergangenen. Da sich alles in der Welt in ständiger Veränderung befindet, bedeutet der Moment des Erinnerns, dass man die Erfahrung konserviert. Die ständige Veränderung beinhaltet, dass die Betrachtung eines Gegenstandes in der nächsten Sekunde bereits ein Moment der Vergangenheit ist. Diese Verschachtelung der Zeitebenen haben bekanntlich der historische Kubismus und der italienische Futurismus – allen voran Umberto Boccioni – anhand der Facettierung der Bildgegenstände veranschaulicht: Die einzelnen Personen und Gegenstände werden multiperspektivisch dargestellt und zerfallen in einzelne Raum-Zeit-Elemente, in einzelne Facetten. Unter den Futuristen hat Boccioni sich auch am intensivsten mit den Schriften des bereits genannten französischen Philosophen Henri Bergson beschäftigt. Davon zeugen sowohl das gezeigte Gemälde als auch das Zitat aus dem Ausstellungskatalog.

RAUM, ZEIT UND GEDÄCHTNIS IN DER PHILOSOPHIE HENRI BERGSONS

Henri-Louis Bergson, am 18.10.1859 in Paris geboren und am 04.01.1941 ebendort verstorben, ist einer der bedeutendsten Philosophen der Jahrhundertwende 1900. Für sein Werk *L'Évolution créatrice*, dt. *Die schöpferische Evolution*⁷, frühere Übersetzung *Die schöpferische Entwicklung*⁸, von 1907 erhielt er im Jahr 1927 den Nobelpreis. Bereits in seinem Aufsatz „Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance“/„Die Erinnerung des Gegenwärtigen und das falsche Wiedererinnern“ von 1902 stellt Bergson eine Behauptung auf, von der sich Boccioni für seine Simultaneitätsvisualisierung offensichtlich anregen ließ:

⁷ Henri Bergson: *Schöpferische Evolution*. Deutsch von Margarethe Drewsen. Hamburg 2013. Zu dieser gefeierten Neuübersetzung vgl. Manfred Sommer. „Zuinnerst sind wir reine Zeit. Henri Bergsons: Schöpferische Evolution“. In: *FAZ* (28.11.2013). URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/henri-bergson-schoepferische-evolution-zuinnerst-sind-wir-reine-zeit-12684498p2.html?printPagedArticle=true> (17.03.2014).

⁸ Ders.: *Schöpferische Entwicklung*. Deutsch von Gertrud Kantorowicz. Jena 1921, Nachdruck Zürich 1967.

...la formation du souvenir n'est ja-mais postérieure à celle de la perception; elle en est con-temporaine. Au fur et à mesure que la perception se crée, son souvenir se profile à ses côtés, comme l'ombre à côté du corps.⁹

...die Erinnerung bildet sich niemals später als die Perzeption, sondern gleichzeitig mit ihr. In dem Maße, wie die Perzeption entsteht, taucht neben ihr auch die Erinnerung auf, so wie der Schatten neben dem körperlichen Gegenstand.¹⁰

Und weiter heißt es:

...l'instant présent, toujours en marche, limite fuyante entre le passé immédiat qui n'est déjà plus et l'avenir immédiat qui n'est pas encore, se réduirait à une simple abstraction s'il n'était précisément le miroir mobile qui réfléchit sans cesse la perception en souvenir.¹¹

...der gegenwärtige Augenblick, der ja immer in Bewegung ist, als flüchtige Grenze zwischen der letzten Vergangenheit, die schon nicht mehr ist, und der unmittelbaren Zukunft, die noch nicht ist, würde zu einer bloßen Abstraktion schrumpfen, wäre er nicht eben der bewegliche Spiegel, der unaufhörlich die Wahrnehmung als Erinnerung reflektiert.¹²

In der Erinnerung, die die Gegenwart reflektiert, manifestiert sich die Dauer, die *durée*, also die Zeitform des Bewusstseins. Nur durch sie können das innere Wesen aller Dinge und der *élan vital* – die Kraft einer allgemeinen Lebensenergie – erlebt werden. In diesem Sinne versucht Boccioni, der Bergson eifrig studiert hatte¹³, die Erinnerung für seine Bildwelten zu benutzen. Die Vergangenheit und die Gegenwart als unterschiedliche Augenblicke und Facetten bilden simultan das Gemälde. Doch die technische Entwicklung läuft Bergson zufolge diesem Befund einer Simultaneität zuwider, die Technik, die Uhr, ja auch der Film, strebt – so Bergson – nach Vorwärts. So entwickelt Bergson im Jahr 1896 in *Matière et*

⁹ Ders.: *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*. Paris 1925⁹, S. 138.

¹⁰ Ders.: *Die seelische Energie. Aufsätze und Vorträge*. Deutsch von Eugen Lerch. Jena 1928, S. 115f.

¹¹ Ders.: *L'énergie spirituelle*, S. 144.

¹² Ders.: *Die seelische Energie*, S. 121.

¹³ Vgl. Walburga Hülk: *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valery*. Bielefeld 2012, insb. S. 68ff. Vgl. auch dies./Marijana Erstić: „Vom Erscheinen und Verschwinden der Gegenstände: Futuristische Visionen“. In: Ralf Schnell/Georg Stanitzek (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*. Bielefeld 2005, S. 43–62.

*Memoiré/Materie und Gedächtnis*¹⁴ neben der Form der gerade formulierten reinen Erinnerung auch die Vorstellung eines mechanischen Gedächtnisses. Es handelt sich um ein Gewohnheitsgedächtnis, das sich automatisch unreflektiert ereignet – Bergsons Beispiel ist das Auswendiggelernte, z. B. ein Gedicht, das man gar nicht mehr als auswendig gelernt reflektiert.¹⁵

Le souvenir de la leçon, en tant qu'apprise par cœur, a tous les caractères d'une habitude. Comme l'habitude, il s'acquiert par la répétition d'un même effort. Comme l'habitude, il a exigé la décomposition d'abord, puis la recombinaison de l'action totale. Comme tout exercice habituel du corps, enfin, il s'est emmagasiné dans un mécanisme qu'ébranle tout entier une impulsion initiale, dans un système clos de mouvements automatiques, qui se succèdent dans le même ordre et occupent le même temps.¹⁶

Die Erinnerung an ein auswendig gelerntes Gedicht hat alle Merkmale einer Gewohnheit. Wie jede Gewohnheit wurde sie durch Wiederholung derselben Handlung erworben. Wie jede Gewohnheit erforderte sie erst eine Zerlegung der ganzen Arbeit, dann die Wiederausammenfügung der Teile. Und wie jede gewohnheitsmäßige Übung des Körpers hat sie sich in einem Mechanismus niedergeschlagen, den ein einziger Anstoß zum Ablauf bringen kann.¹⁷

Es gibt also zwei Formen der Erinnerung: das mechanische Gedächtnis und die wahrhaftige (subjektiv erfahrbare) Erinnerung. Ähnlich ist auch die Zeit Bergson zufolge in jene mechanische und jene wahrhaftige einzuteilen. Die mechanische Zeit – von Bergson als *temps* bezeichnet – ist die Zeit der Uhr, immer gleich lang, mechanisch unterteilt, technisch und eigentlich ‚unwahr‘. Dieser Kunstgriff der Uhr ist auch ein

...l'artifice du cinématographe. Et tel est aussi celui de notre connaissance. Au lieu de nous attacher au devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement. Nous prenons des veus quasi instantanées sur la réalité qui passe, et, come elles sont caractéristiques de cette réalité, il nous suffit de les enfiler le long d'un devenir abstrait, unifrome, invisible, situé au fond de l'appareil de la connaissance, pour

¹⁴ Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 1991, S. 66ff.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 68.

¹⁶ Bergson: *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris 1959, S. 8.

¹⁷ Ders.: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 1991, S. 68.

imiter de qu'il y a de caractéristique dans ce devenir lui-même. Perception, intellaction, langage procèdent en général ainsi. Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer, ou même de le percevoir, nous ne faisons qu'une autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. On résumerait donc tout ce qui précède en disant que *le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique*. [Hervorhebung im Original, Anm. d. Verf.]¹⁸

...Kunstgriff des Kinematographen. Und ebenso auch der unserer Erkenntnis. Anstatt uns an das innere Werden der Dinge zu heften, positionieren wir uns außerhalb von ihnen, um ihr Werden künstlich wieder zusammenzusetzen. Wir halten quasi momenthafte Anblicke vorbeiziehender Realität fest und, da sie für diese Realität charakteristisch sind, genügt es uns, sie über ein abstraktes, gleichförmiges, unsichtbares Werden zu stützen, das sich auf dem Grund des Erkenntnisapparats vollzieht, um das, was an jenem Werden charakteristisch ist, zu imitieren. Wahrnehmung, intellektuelle Auffassung und Sprache pflegen im allgemeinen so vorzugehen. Ob es sich darum handelt, das Werden zu denken, oder es auszudrücken oder es selbst wahrzunehmen, wir machen kaum etwas anderes, als eine Art inneren Kinematographen in Gang zu setzen. Man würde also alles Vorgegangene zusammenfassen, wenn man sagte, daß der Mechanismus unseres gewohnten Denkens kinematographischer Natur ist.¹⁹

Mit dem Kunstgriff des Kinematographen ist das In-Bewegung-Setzen von 24 Bildern pro Sekunde gemeint. Das gewohnte Denken, die Sprache, v. a. aber der Kinematograph, sind also eher der *temps* zuzuordnen, der mechanischen Zeit. Diese kann das „innere Wesen der Dinge“ nicht vermitteln, sie imitiert dieses nur, vermittelt folglich Äußerlichkeiten. Die wahrhaftige Zeit dagegen – die *durée* – ist subjektiv erfahrbar, ist eine ständige „Spaltung der Zeit im Prozess der Wahrnehmung“.²⁰ Sie ist gleichzeitig Wahrnehmung und Erinnerung. Als solche ist sie ein Ausdruck der allgemeinen Lebensenergie, des *élan vital*. Diese *durée* ist Bergson zufolge eher in den traditionellen Künsten verortet, v. a. in der Literatur (v.a. Marcel Proust (1871–1922)), aber auch in der Malerei. Um das „innere Werden der Dinge“ im Rahmen eines Gemäldes zu transportieren, entwickelte v. a. Boccioni die Forderung, den Betrachter mitten ins Bild zu versetzen – ein Verfahren, das im Gemälde *Die Straße dringt ins Haus* erstmals erprobt wurde.

¹⁸ Ders.: *L'Évolution créatrice*. Paris 1913, S. 331.

¹⁹ Ders.: *Schöpferische Evolution*, S. 346.

²⁰ Mirjana Vrhunc: *Bild und Wirklichkeit. Zur Philosophie Henri Bergsons*. München 2002, S. 242.

ANTON GIULIO BRAGAGLIAS BERGSON-INTERPRETATION

Der kritische Blick Bergsons auf die damals neuen Medien Photographie und Film war also retrogardistisch, nach rückwärts gewandt. So ist auch Boccionis Haltung. Ihm zufolge sind Photographie und Film bloß als Hilfselemente, nicht jedoch als künstlerische Medien zu begreifen. Das führt zu einem regelrechten Paragone, einem Wettstreit der Künste und der Medien (Malerei/Skulptur vs. Photo/Film) im Rahmen des Futurismus – die Photographen werden ausgeschlossen, ein futuristischer Film kann sich erst ab 1916 entwickeln.²¹ Doch ein Futurist hat sich mit diesem Thema beschäftigt: Anton Giulio Bragaglia (1890–1960). Er erschafft zusammen mit seinem Bruder Arturo (1893–1962) zunächst futuristische Photographien, dann Filme.

Anton Giulio Bragaglia dreht auch den ersten erhaltenen Film des Futurismus, den Film THAÏS/THAÏS aus dem Jahr 1916.²² Es handelt sich um die Geschichte einer Kurtisane, die sich an Jules Messenets (1842–1912) gleichnamigen Roman aus dem Jahr 1884 orientiert. Thaïs ist sehr begehrenswert und wird auch begehrt, auch von dem Verlobten der besten Freundin Bianca. Nach dem im Film angedeuteten Betrug des Verlobten mit Thaïs bringt sich Bianca um. Ihres Schuld-bewusstseins wegen wählt dann Thaïs am Ende des Films ebenfalls den Freitod durch die Einnahme von Gift. Bei der Inszenierung bemühte sich Bragaglia deutlich darum, zu widerlegen, dass der Film keine unterschiedlichen Zeitformen inszenieren könne. Die letzten Minuten des Films stellen den Todeskampf der Kurtisane dar. Während die Zwischentitel deutlich machen, dass der Kurtisane im Todeskampf Sekunden wie Jahrhunderte erscheinen (Abb. 3), wird immer wieder die Uhr gezeigt: vergangen sind real nur drei Minuten (Abb. 2 und 4).

²¹ Vgl. Giovanni Lista: „Futuristischer Film und futuristische Fotografie“. In: Nobis (Hrsg): *Der Lärm der Straße*, S. 294–317.

²² Zu diesem Film vgl. v. a. Lista: *Cinema e fotografia futurista*. Mailand 2001, S. 61–67. Die verwendete Fassung des Films, die in der Cinémathèque française bewahrt wird, ist derzeit über YouTube zugänglich. <https://www.youtube.com/watch?v=EfvuyeLGKAA> (17.04.2014).



**Comptant avec effroi
les minutes
qui lui semblent
des siècles,
Thaïs agonise...**



Abb. 2-4: Screenshots aus THAÏS

Ein Versetzen des Rezipienten mitten ins Bild – wie im Gemälde von Boccioni – scheint hier nicht intendiert worden zu sein. Vielmehr ist der Blick auf die Sterbende durch die Gitter versperrt. Es ist zum einen die mechanische Zeit der Uhr, also *temps*, die hier nicht nur symbolisch präsentiert ist. Zum anderen geht es auch um die subjektive Zeit des Empfindens der Qualen, die *durée*, die deutlich länger ist als die der dargestellten Uhr. Sie dauert jahrhundertlang. Die beschriebene Szene macht deutlich, dass auch der filmische Schnitt ein Vermischen mehrerer Zeit- und Gedächtnisebenen inszenieren kann. Denn die einzelnen Szenen sind zwar aneinandergereiht wie die Sekunden einer Uhr, ein *durée-temps*-Kontrast wird dennoch eindrücklich dargestellt.²³

GILLES DELEUZES BERGSON-INTERPRETATION

Seit Ende der 1970er-Jahre existiert eine bedeutende Kinophilosophie, die an die Zeitphilosophie Henri Bergsons angelehnt ist, namentlich die Gilles Deleuzes (1925–1995). Es handelt sich um eine Gegenüberstellung der zwei großen Kinoepochen, jener des *Bewegungs-* (*L'image-mouvement*²⁴) und jener des *Zeit-Bildes* (*L'image-temps*²⁵). Das Trennungsjahr der beiden Perioden ist 1945 – die Zeit des Kriegsendes, des *CITIZEN CAINE* (USA 1941) von Orson Welles (1915–1985) und des Beginns des Italienischen Neorealismus.

In der ersten Phase, dem Bewegungs-Bild, dominiert die reine Bewegung. Diese Phase ist v. a. mit dem klassischen (Hollywood-)Kino bis zu den 1940er-Jahren gleichzusetzen. Als das klassische Verfahren des Bewegungs-Bildes gilt die Montage, also die Gliederung der Szenen durch Schnitte, die mit der Vorstellung der *temps* zusammenfällt. Ein frühes Beispiel bildet *THAÏS*. Der Film bemüht sich mithilfe der Schrifttafeln, die verschiedenen Zeitlichkeiten zu demonstrieren, nicht alleine durch die Bildsprache.

Das Zeit-Bild beschreibt die Kinoepoche ab ca. 1945. Hier ist die Bewegung der Zeitlichkeit untergeordnet. Es geht im Zeit-Bild nicht darum, was in der Zeit abläuft, sondern wie die Zeit selbst abläuft. Das wird durch Traumbilder, Erinnerungsbilder, Kristallbilder verdeutlicht. Es geht um die Spaltungen, Risse, Wiederholungen innerhalb der filmischen Zeit, die Vergangenes oder Zukünftiges beherbergen können. Deleuze bemüht sich hier also darum, zu beweisen, dass auch der Film Simultaneität entwickelt. Das beliebte Verfahren ist die Plansequenz – eine Szene wird ohne sichtbare Schnitte, meist durch Kamerabewegungen gezeigt.²⁶

²³ Vgl. auch Marijana Erstić: „Dynamisierung des Gesichts in Photographie und Film des italienischen Futurismus“. In: Wolfgang Beilenhoff/dies./Walburga Hülk/Klaus Kreimeier (Hrsg.): *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts*. Siegen 2006, S. 135–152.

²⁴ Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a. M. 1997.

²⁵ Ders.: *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt a. M. 1997.

²⁶ Zum Zeitbild vgl. Erstić: *Kristalliner Verfall. Luchino Viscontis (Familien-)Bilder al di là ella fissità del quadro*. Heidelberg 2008, S. 34–53.

HUGO ODER: EIN ENERGIEBILD ALS 3-D-FILM

Wie solch eine Plansequenz im Zeitalter des 3-D und CGI – Computer Generated Imaginery – ausfällt, dafür bietet der Beginn des Films HUGO/HUGO CABRET ein Beispiel.²⁷ Im Originaltitel heißt der Film HUGO, er stammt aus dem Jahr 2011 und wurde von Martin Scorsese (geb. 1942) nach Brian Selznicks (geb. 1966) Kinderroman *The Invention of Hugo Cabret/Die Entdeckung des Hugo Cabret* (2007) inszeniert. Die rasante Einfahrt in den Filmraum hinein, mit der der Film ansetzt, könnte durchaus als Plansequenz beschrieben werden. Doch „[d]ie Kamerafahrt [...] durch den Bahnhofskosmos“ sei hier – so ein Filmkritiker – „im Gegensatz zu Scorseses früheren großen Plansequenzen“ künstlich, „also eher Pixel denn Steadycam.“²⁸ Es ist so, als ob auch hier der Zuschauer mitten ins Bild geholt werden soll, um „das innere Werden“²⁹ des Filmischen zu erfahren.

Erzählt wird in dieser künstlichen Welt die Geschichte eines Waisenjungen, der auf einem großen Bahnhof in Paris die Uhren instand hält und repariert, zusammen mit der Freundin Isabella in ein technisches Abenteuer gerät und am Ende für die Wiederentdeckung des Filmpioniers Georges Méliès (1861–1938) sorgt. Im Film werden unterschiedliche Möglichkeiten einer filmischen Zeitdarstellung durchgespielt. Die mechanische Zeit ist hier als die große Bahnhofsuhr präsent. Sie ist aber auch das Symbol des Kinematographischen (vor dem Einzug des Digitalen). Und sie wurde, inmitten von computergenerierten Bildern, als Filmkulisse von Hand erarbeitet, ist in ‚echt‘ nachgebaut. Sie symbolisiert somit das Handwerkliche *und* „den Kunstgriff des Kinematographen“, das In-Bewegung-Setzen von Momentaufnahmen. Sie ist das Symbol der *temps*, der mechanischen Zeit, und somit auch des Bewegungen-Bildes, dessen Geschichte der Film z. T. selbst erzählt.

²⁷ HUGO/HUGO CABRET, USA 2011, Reg.: Martin Scorsese (alle nachfolgenden Angaben zum Film bzw. zum ‚Making of‘ richten sich nach der DVD-Ausgabe von Paramount Pictures von 2012).

²⁸ Patrick Seyboth: „Hugo Cabret. Scorsese mal ganz anders [...]“. In: *epd-Film*. Das Kino-Magazin. URL: http://www.epd-film.de/33194_90794.php (17.04.2014).

²⁹ Siehe Anm. 13.



Abb. 5: Screenshot aus HUGO

Doch der Film ist mehr als Technik, er kann Gefühle inszenieren und auf den Zuschauer übertragen, Träume, Wünsche, Ängste, Traumata darstellen und vermitteln. Er kann jenes reflexive Element entwickeln, das Gilles Deleuze als Zeit-Bild bezeichnete. So arbeitet der Film nicht nur mit (übrigens mehreren) fulminanten Plansequenzen, mit den Zeit-Bildern also. Er zeigt auch Rückblenden, z. B. die Erinnerungssequenz Hugos, die die Beziehung zum verstorbenen Vater thematisiert, erscheint doch der mechanische Mensch nach der Überblendung im Mantel des verstorbenen Vaters. Oder es kommt zur Inszenierung von Rückblenden, die die Arbeit Méliès als die eines Magiers und Filmpioniers erzählen. Hier wird Méliès nach einer Überblendung als junger Mann inszeniert. In diesen Einstellungen sind sowohl die Maschine als auch Méliès en face zu sehen, in derselben Einstellungsgröße, was von einer Verwandtschaft der beiden zeugen soll.

Im zweiten Teil des Films werden zwei Träume Hugos inszeniert: der eine ist angelehnt an den ersten Film der Filmgeschichte, die Einfahrt des Zuges der Gebrüder Lumière (Auguste (1862–1954) und Louis Lumière (1864–1948)); in dem anschließenden zweiten Traum (also in einem Traum im Traum) imaginiert Hugo seinen Körper als den Körper eines mechanischen Menschen. Dargestellt wird die Szene durch ‚morphing‘, wobei dieser mechanische Mensch auch für den Regisseur Méliès steht.

Die Erinnerungsbilder und Traumbilder sind die klassischen Verfahren, den kontinuierlichen Fluss der Zeit in einer Erzählung zu brechen, funktionieren hier folglich durchaus sowohl im Sinne Bergsons als auch im Sinne des Zeit-Bildes. Auch die dominierenden CGI-Elemente könnten als Bilder im Bild bezeichnet werden (Abb. 6 und 7). In Abbild 8 erscheint all jenes, was in den filmischen Bildraum hineinkopiert wurde, als grüner Hintergrund. Im fertigen Bild ist das Bahnhofsgebäude und sein Inneres zu sehen, das durch die Fenster erscheint (Abb. 7).



Abb. 6: Screenshot aus MAKING OF HUGO



Abb. 7: Screenshot aus HUGO

Es handelt sich um 62 Minuten, also die Hälfte des Films: 863 Einstellungen, für die die in Frankfurt a. M. ansässige Firma Pixomondo einen Oscar erhielt.³⁰ Am Ende werden handkolorierte Szenen aus Méliès Filmen gezeigt, die nachträglich auf 3-D übertragen wurden. Doch es entstehen hier (bei 3-D-CGI) – im Gegensatz zum gezeigten futuristischen Gemälde – keine sichtbaren Brüche. Die

³⁰ Vgl. „3D-Effekte für Hollywood. Ein Oscar geht nach Frankfurt“. In: hr-online. (27.02.2012). Aufrufbar unter: http://www.hr-online.de/website/archiv/2012/index.jsp?rubrik=78425&key=standard_document_47041477 (17.03.2014).

simultanen Übergänge zwischen Jetzt und Vergangenen, zwischen real und virtuell sind – anders als im Gemälde von Boccioni – geglättet. Die Grundidee des 3-D in diesem Film steht jedoch in der Nachfolge des Futurismus; der Zuschauer soll auch hier mitten ins Bild versetzt werden. Die Idee, „das innere Werden der Dinge“ durch die Kunst zu vermitteln, korrespondiert also durchaus mit Bergson und mit den Futuristen.

Der frühe Futurismus versucht dies mithilfe von Multiperspektivierung und Facettierung und mithilfe einer Sogwirkung durch die Linienführung in die Mitte des Gemäldes hinein (Abb. 1). Geradezu schwindelerregend kann im computer-generierten 3-D-Verfahren solch eine Wirkung entwickelt werden, wie man es in HUGO oder auch in GRAVITY/GRAVITY (USA 2013) von Alfonso Cuarón (geb. 1961) sieht, um noch ein weiteres Beispiel zu nennen. Die 3-D-Technik, die Hollywood eigentlich seit den 1950er-Jahren immer wieder verwendet, und das CGI – seit der Mitte der 1970er-Jahre im Einsatz – entpuppen sich hier als eine Animationstechnik, von der die futuristischen Maler geträumt hätten. So sollte dem Bewegungs- und Zeit-Bild Deleuzes eine dritte Form hinzugefügt werden – das Energiebild. Denn in diesem Energiebild wird der Eindruck einer allgemeinen Lebensenergie versucht, um die die Kunst Bergson zufolge immer schon bemüht war und die die Futuristen sich auf ihre Fahne schrieben.

Scorsese fasst seine Intention folgendermaßen zusammen:

In *Hugo Cabret* gibt es Rückblenden, in denen man Georges Méliès beim Erfinden seines Kinos zusieht, mit seinen verrückten Bühnenbildern, Tricks und Kostümen. Wir leben in einer ähnlichen Epoche. In einer Zeit des Experimentierens. Heute ist alles möglich, niemand weiß, wo es langgeht, und jüngere Regisseurgenerationen werden über den Weg des Kinos entscheiden. Das alte Kino des Zelluloids verschwindet, das bewegte Bild verändert sich grundlegend durch neue Techniken. Aber erzählt wird immer noch eine Handlung in bewegten Bildern. Und ich bin ganz sicher, dass eines immer bleiben wird: das tiefe, fast archaische Bedürfnis, mit einer Gruppe von Menschen gemeinsam in einem Raum eine Geschichte erzählt zu bekommen.³¹

Das Experimentieren mit den alten Medien (der Film/Kinematograph) und den neuen Techniken (digitales 3-D) scheint hier der Wegweiser gewesen zu sein. Aber auch eine Liebe zum Film als dem wohl größten Geschichtenerzähler des 20. Jahrhunderts.

³¹ Martin Scorsese: „Es warf mich um“. Wie rettet man das Kinogedächtnis? [Interview mit Katja Niccodeums]. In: *Die Zeit*. (10.02.2012). URL: <http://www.zeit.de/2012/07/F-Interview-Scorsese> (17.03.2014).

FAZIT

Zusammenfassend lässt sich Folgendes feststellen: Der mediale Umbruch 1900, den der Film einläutet, ist das Sinnbild einer Veränderung der Lebens- und Zeiterfahrung. So wird ein kontinuierlicher Fluss der Zeit in den philosophischen Werken (Bergson) gleichermaßen infrage gestellt wie in den Gemälden (Boccioni). Anstatt eines Kontinuums wird die Idee der Simultaneität/Gleichzeitigkeit der Sinneseindrücke bedeutend, die eine Art Eintauchen in das „innere Werden der Dinge“ darstellt. In dem eingangs gezeigten Gemälde wird dies anhand einer Multiperspektivierung erzeugt, aber auch anhand einer Neigung der Linien in die Mitte des Bildes hinein. Damit versuchen die Futuristen, den Betrachter in einen Rausch zu versetzen, ihn mitten ins Bild zu holen. Die Laboratorien der Avantgarde experimentieren – angelehnt an die Theorie Bergsons – auch mit dem Film, mit der Idee des Simultanen und der Zeit. Doch erst die digitalen Experimente treiben den simultanen Charakter des Films auf die Spitze.

In HUGO, der für den Bereich des Spielfilms die Errungenschaften des digitalen Medienumbruchs erprobt, sind zwar die Übergänge geglättet, funktionieren aber im Sinne der erzählten Fiktion. Die 3-D-Technik in diesem Film versucht eben jenes, was den Futuristen vorschwebte, nämlich den Betrachter in einen Rausch zu versetzen, zur innerfilmischen Figur werden zu lassen. So kommt in HUGO buchstäblich ein filmischer *élan vital* zum Ausdruck – ein Eintauchen in die virtuelle Wirklichkeit, um v. a. einen Glauben an den Film und an seine Illusionskraft zu vermitteln.

Zu hinterfragen, was die anderen (filmischen, photographischen, Computerspiel-)Beispiele aus diesem Befund machen, wäre die Aufgabe einer theoretisch motivierten Hochschullehre. Zu analysieren, was mit diesem Befund praktisch anzufangen ist, ist etwas, was auf der Ebene einer Hochschule in einer Art Hochschullaboratorium erarbeitet werden kann.

DANKSAGUNG

Ein großes Dankeschön gilt Walburga Hülk-Althoff, die seit Jahren meinen wissenschaftlichen Weg weise begleitet und die Erstgutachterin der gesamten Habilitationsschrift war, in der nicht nur die Texte aus dem Buch *Ein Jahrhundert der Verunsicherung. Medienkomparatistische Analysen* (Siegen 2017), sondern auch die vorliegenden versammelt waren. Zudem danke ich meinen beiden weiteren Gutachterinnen, Elisabeth von Erdmann und Slavija Kabić, die mich auf dem Weg zur Einreichung der Arbeit und darüber hinaus unterstützt haben.

Martina Dobbe und Jürgen Kühnel danke ich für ihre kunsthistorischen und filmwissenschaftlichen Ratschläge. Den Herausgebern von Sammelbänden und Zeitschriften, in denen die einzelnen Texte erstmals veröffentlicht wurden, danke ich für die Publikationsmöglichkeit.

Für die sorgfältigen Korrekturen der eingereichten Habilitationsschrift habe ich Theresa Vögle zu danken: Sie hat die Arbeit mit Interesse gelesen und mit ihren Kenntnissen bereichert. Der erste und letzte Lektor ist Michael Linn gewesen: Danke für die vielen Lektorate im Laufe der Jahre.

Kathrin Aytekin danke ich für ihre kundige Hilfe bei der Bearbeitung der Abbildungen. Markus Bauer, Kordula Lindner-Jarchow und Ingo Köster vom Universi-Verlag danke ich für ihre Beratung bei der Fertigstellung dieser Publikation; Tanja Schwan und Gregor Schuhen für den stets belebenden und inspirierenden Austausch während der gemeinsamen futuristischen Zeiten – und auch danach. Meinen Familienmitgliedern sowie meinen weiteren KollegInnen und FreundInnen danke ich für ihre Hilfe, Unterstützung, Zuversicht...

Dem Archivio Storico Futuristi Siciliani/Diomedea Archivio, dem Archiv Fratelli Alinari I.d.e.a. Spa und der Verwertungsgesellschaft Bild danke ich für die kostenlose Erteilung der Abbildungsrechte.

Die Kroatische Kulturgemeinschaft Wiesbaden e.V. hat die gesamte Arbeit im Jahr 2016 ausgezeichnet: Danke dafür sowie für das jahrelange Interesse.

Auch diese Arbeit hätte ohne die Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft DFG sowie mehrerer Gremien der Universität Siegen nicht realisiert werden können: Mein Dank für die Bereitstellung mehrere Stellen und Stipendien sowie für die Unterstützung von Tagungen und Übernahme von Druckkosten gilt der DFG, dem DFG-Forschungskolleg *Medienumbrüche*, der Philosophischen Fakultät, der Gleichstellungsbeauftragten bzw. -kommission, dem Forschungsinstitut für Geistes- und Sozialwissenschaften ‚figs‘ und dem Zentrum für Gender Studies: ‚Gestu_S‘.

Dieses Buch ist meinen Lehrern gewidmet.

QUELLEN

PRIMÄRLITERATUR

Balla, Giacomo/Fortunato Depero (1915): „Ricostruzione futurista dell’universo“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909–1944*. Bde. I–5. Florenz 1990. Bd. I, Bl. 75.

Balla, Giacomo (1914): „Il vestito antineutrale“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909–1944*. Bde. I–5. Florenz 1990. Bd. I, Bl. 68.

Baudelaire, Charles (franz. : 1857, dt.: 1977): „An eine, die vorüberging“/„A une passante“ (Tableaux Parisiens XCIII). In: ders.: *Die Blumen des Bösen/Les Fleurs du Mal*. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Friedhelm Kemp. München 2004¹⁰, S. 198f.

Biblia Sacra iuxta Vulgatum Clementinam. Matriti 1959³.

Boccioni, Umberto/Carlo Carrà/Luigi Russolo/Giacomo Balla/Gino Severini (1910): „La pittura futurista. Manifesto tecnico“. In: Mario Verdone (Hrsg.): *// futurismo*. Rom 2008, S. 128–130.

Dies. (1912): „Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienne ecc.“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909–1944*. Florenz 1980. Bd. I, Bl. 22.

Dies. (ital.: 1912, dt.: 1912): „Die Aussteller an das Publikum“ (Vorwort des Katalogs für die Ausstellungen in Paris, London, Berlin u.a.). In: Norbert Nobis (Hrsg.): *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*. Hannover/Mailand 2001, S. 377–380.

Boccioni, Umberto (ital.: 1909–1916, dt.: 2002): *Futuristische Malerei und Plastik. Bildnerischer Dynamismus*. Hrsg. von Astrid Schmidt-Burkhardt. Deutsch von Angelika Chott. Dresden 2002.

Ders. (ital.: 1914, dt.: 2002): „Wir stellen den Betrachter mitten ins Bild“. In: ders.: *Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)*. Hrsg. von Astrid Schmidt-Burkhardt. Deutsch von Angelika Chott. Dresden 2002, S. 153–156.

QUELLEN

- Ders. (ital.: 1912, dt.: 1912): „Vorwort zum Katalog der I. Ausstellung futuristischer Maler“. In: ders.: *Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)*. Hrsg. von Astrit Schmidt-Burkhardt. Deutsch von Angelika Chott. Dresden 2002, S. 226–236.
- Borchert, Wolfgang (1930): „Großstadt“. In: ders.: *Das Gesamtwerk*. Hamburg 1986, S. 20.
- Buccafusca, Emilio (1933): „Biofuturismo“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909–1944*. Bde 1–5. Florenz 1990. Bd. 2, Bl. 265.
- Buñuel, Luis (span.: 1927, dt.: 1991): „Metropolis“. In: ders.: *Die Flecken der Giraffe. Ein- und Überfälle*. Deutsch von Fritz Rudolf Fries. Berlin 1991, S. 104–108.
- Caruso, Luciano (Hrsg.) (1909–1944): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909–1944*. Bde. 1–5. Florenz 1990.
- d’Annunzio, Gabriele (1900): *Il fuoco*. Mailand 1996.
- Ders. (1914): „Cabiria. Visione storica di terzo secolo“. In: ders.: *Tutte le opere. Tragedie, sogni e misteri*. Bd. 2. Hrsg. von Egidio Bianchetti. Mailand 1980⁸, S. 1127–1142.
- Ders. (ital.: 1914, dt.: 1929): *Das Feuer*. Roman. Hrsg. und eingeleitet von Vincenzo Orlando. Deutsch von Maria Gagliardi und Gianni Selvani. Berlin 1999.
- Depero, Fortunato (1933): „New York film vissuto“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909–1944*. Bde. 1–5. Florenz 1990. Bd. 3, Bl. 369.
- Harbou, Thea von (1926): *Metropolis* (gekürzte Fassung). Berlin 1926.
- Houellebecq, Michel (franz.: 1998, dt.: 1998): *Elementarteilchen*. Deutsch von Ulli Wittmann. Köln 1998.
- l’Isle-Adam, Auguste de Villiers de (franz.: 1886, dt.: 1984): *Die Eva der Zukunft*. Deutsch von Annette Kolb. Frankfurt a. M. 1984.

- Leopardi, Giacomo (1824): „Dialogo della Moda e della Morte“. In: ders.: *Operette morali*. Introduzione, commenti e note di Paolo Ruffilli. Mailand 1984, S. 33–40.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1766): *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: ders.: *Werke*. Bd. 2: *Kritische Schriften. Philosophische Schriften*. München 1969.
- Lindsay, Joan (1967): *Picknick at Hanging Rock*. London 1998².
- Homerische Hymnen* (7–5 Jh. v. Chr.). Griechisch und Deutsch. Hrsg. von Anton Weiher. München/Zürich 1989.
- Mann, Thomas (1903): „Tonio Kröger“. In: ders.: *Sämtliche Erzählungen in zwei Bänden*. Bd. I. Frankfurt a. M. 1995⁵, S. 265–331.
- Ders. (1903, 1930): *Tonio Kröger. Mario und der Zauberer*. Frankfurt a. M. 1973.
- Marinetti, Filippo Tommaso/Bruno Corra/Emilio Settimelli/Arnaldo Ginna/Giacomo Balla/Remo Chiti (1916): „La cinematografia futurista. Manifesto futursita pubblicato nel 90. numero del giornale ‚L’Italia futurista‘. (Mailand, 11.09.1916)“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909–1944*. Bde. 1–5. Florenz 1990. Bd. 1, Bl. 89.
- Dies. (1916): „La cinematografia futurista“. In: Mario Verdone: *Il futurismo*. Rom 2003, S. 166–169.
- Marinetti, Filippo Tommaso/Arnaldo Ginna (ital.: 1938, dt.: 1997): „Die Filmkunst“. In: Friedrich Wilhelm Malsch: *Künstlermanifeste. Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*. Weimar 1997, S. 291–295.
- Marinetti, Filippo Tommaso (1908): „À mon Pégase“. In: ders.: *La Ville Charnelle*. Paris 1908.
- Ders. (1908): „All’automobile da corsa“. In: ders.: *Scelta di poesie. Versi liberi. Parole in libertà*. Mailand 1919.

QUELLEN

- Ders. (ital./franz.: 1908, dt.: 1993): „An das Rennautomobil“. In: Hansgeorg Schmidt-Bergmann: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 269f.
- Ders. (1909): „Le futurisme“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909–1944*. Bde. 1–5. Florenz 1990. Bd. 1, Bl. 1.
- Ders. (ital.: 1909, dt.: 1912): „Gründungsmanifest des Futurismus“. In: Norbert Nobis (Hrsg.): *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*. Hannover/Mailand 2001, S. 366–368.
- Ders. (1909): *Mafarka le futuriste*. Paris 1984.
- Ders. (1912): „Manifesto tecnico della letteratura futurista“. In: Mario Verdone: *// futurismo*. Rom 2003, S. 136–140.
- Ders. (ital.: 1913–1914, dt.: 1989): „Sexuelle Elektrizität. Dramatische Synthese“. In: Brigitte Landes (Hrsg.): *Es gibt keinen Hund. Das futuristische Theater. 61 theatralische Synthesen*. Deutsch von Brigitte Landes. München 1989, S. 119–135.
- Ders. (1915): „L'uomo moltiplicato e il Regno della Macchina“. In: ders.: *Guerra sola igiene del mondo*. Mailand 1915, S. 95–100.
- Ders. (1968): *Teoria e invenzione futurista*. Mailand 1968.
- Prampolini, Enrico/Ivo Panaggi/Vinicio Paladini (1923): „L'Arte meccanica“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo*. Bde. 1–5. Florenz 1990, Bd. 2, Bl. 159, S. 1–2.
- Proust, Marcel (franz.: 1913, dt.: 1981): *In Swans Welt (Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Erster Teil)*. Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1981.
- Saint-Point, Valentine de (1912): „Manifesto della Donna futurista“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909–1944*. Bde. 1–5. Florenz 1990. Bd. 1, Bl. 23.
- Dies. (ital.: 1912, dt.: 1995): „Manifest der futuristischen Frau. Antworten an F. T. Marinetti“. In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): *Manifeste und Pro-*

klamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938). Stuttgart/Weimar 1995, S. 21–23.

Dies. (1912): „Manifesto futurista della Lussuria“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909–1944*. Bde. 1–5. Florenz 1990. Bd. 1, Bl. 29.

Dies. (ital.: 1912, dt.: 1995): „Manifest der Wollust“. In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart/Weimar 1995, S. 29–30.

Sant’Elia, Antonio (1914): „L’Architettura Futurista“. In: Luciano Caruso (Hrsg.): *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909–1944*. Bde. 1–5. Florenz 1990. Bd. 1, Bl. 66, S. 2.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Abbel, Silvia: „Der Fotodinamismo des italienischen Futurismus und sein Verhältnis zur Malerei: Bragaglia, Boccioni, Balla“. In: Wolfgang Beilenhoff/Marijana Erstić/Walburga Hülk/Klaus Kreimeier (Hrsg.): *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts*. Siegen 2006, S. 107–133.
- Adorno, Theodor W./Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. In: Adorno: *Gesammelte Schriften*. Bd. 3. Hrsg. von Rolf Tiedmann. Frankfurt a. M. 1984².
- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M. 1966.
- Agamben, Giorgio: „Noten zur Geste“. In: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Deutsch von Sabine Schulz. Freiburg/Berlin 2001, S. 53–62.
- Ders.: „Noten zur Geste“. In: Hemma Schmutz/Tanja Widmann (Hrsg.): *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*. Köln 2004, S. 39–48.
- Albersmeier, Franz-Josef/Volker Roloff (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt a. M. 1989.
- Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 2001⁴.
- Ders.: „Zwischen den Künsten und Medien (Film/Tanz/Theater). Zwischen den Fronten (Tradition/Avantgarde). René Clair: ‚Entr’acte‘“. In: Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Nanette Reißler-Pipka/Volker Roloff (Hrsg.): *Französische Theaterfilme zwischen Surrealismus und Existentialismus*. Bielefeld 2004, S. 215–234 [Reihe *Medienumbrüche*, Bd. 5].
- Alberti, Leon Battista.: *Das Standbild – die Malkunst – Grundlagen der Malerei*. Hrsg. und übersetzt von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin. Darmstadt 2000.
- Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin/NewYork 1978.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 2009⁴.
- Dies.: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999.

QUELLEN

- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992.
- Auenti, Gae/Franca Sozzini: „The Birth of a Project“. In: Germano Celant (Hrsg.): *Looking at Fashion*. Ostfildern 1996, S. 389–393.
- Aumont, Jacques: *L'œil interminable. Cinéma et peinture*. Paris 1989.
- Ders.: „Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film“. In: *montage/av.* Jg. 1 (1992), H. 1, S. 77–89.
- Ders.: „Bild, Gesicht, Passage“. In: Christa Blümlinger/Karl Sierek (Hrsg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien 2002, S. 97–114.
- Aurich, Rolf/Wolfgang Jacobsen/Gabriele Jatho (Hrsg.): *Künstliche Menschen. Manische Maschinen. Kontrollierte Körper*. Berlin 2000.
- Austin, John A.: „Zur Theorie der Sprechakte. Elfte Vorlesung“. In: Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002, S. 72–82 [Reihe *Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft*, Bd. 1575].
- Bachtin, Michail M.: „Die groteske Gestalt des Leibes“. In: ders.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München 1969, S. 15–23.
- Ders.: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hrsg. von Renate Lachmann. Frankfurt a. M. 1995.
- Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a. M. 2001.
- Balke, Friedrich: *Gilles Deleuze*. Frankfurt a. M./NewYork 1998.
- Balsamo, Anne: *Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Woman*. Durham/London 1997².
- Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1991².
- Barkhaus, Annette/Anne Fleig (Hrsg.): *Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle*. München 2002.
- Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la Photographie*. Paris 1980.

- Ders.: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Deutsch von Dietrich Leube. Frankfurt a. M. 1989.
- Ders.: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1991.
- Ders.: *Die Lust am Text*. Frankfurt a. M. 2002.
- Bartsch, Ingo/Maurizio Scudiero (Hrsg.): „...auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!...“ *Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945*. Bielefeld 2002.
- Baudrillard, Jean: *La société de consommation*. Paris 1970.
- Baumgarth, Christa: *Geschichte des Futurismus*. Reinbek bei Hamburg 1966.
- Beilenhoff, Wolfgang/Marijana Erstić/Walburga Hülk/Klaus Kreimeier (Hrsg.): *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts*. Siegen 2006.
- Benjamin, Walter: „Über einige Motive bei Baudelaire“. In: ders.: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1974. Bd. I. 2, S. 605–653
- Ders.: *Das Passagen-Werk*. Bd. I. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. V.I. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1982.
- Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M. 2003.
- Bennesch, Evelyn: „Die futuristischen Maler – ihre Manifeste und Bilder“. In: dies./ Ingrid Brugger (Hrsg.): *Futurismus. Radikale Avantgarde*. Mailand 2003, S. 31–45.
- Benthien, Claudia/Inge Stephan (Hrsg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar/Wien 2003.
- Bergson, Henri: *L'évolution créatrice*. Paris 1913.
- Ders.: *Schöpferische Entwicklung*. Deutsch von Gertrud Kantorowicz. Jena 1921.
- Ders.: *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*. Paris 1925⁹.
- Ders.: *Die seelische Energie*. Aufsätze und Vorträge. Deutsch von Eugen Lerch. Jena 1928.
- Ders.: *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps a l'esprit*. Paris 1959.

QUELLEN

- Ders.: *Schöpferische Entwicklung*. Deutsch von Gertrud Kantorowicz. Nachdruck. Zürich 1967 [Reihe *Nobelpreis für Literatur*, Bd. 27].
- Ders.: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 1991.
- Ders.: *Schöpferische Evolution*. Deutsch von Margarethe Drewsen. Hamburg 2013 [Reihe *Philosophische Bibliothek*, Bd. 639].
- Bianco e nero*, (Mai-Juni 1965), Nr. 5–6 (Thema des Heftes *Anton Giulio Bragaglia*).
- Blättler, Sidonia: *Der Pöbel, die Frauen etc. Die Massen in der politischen Philosophie des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1995 [Reihe *Politische Ideen*, Bd. 3].
- Blümlinger, Christa (Hrsg.): *Der Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien 1990.
- Blümlinger, Christa/Karl Sierek (Hrsg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien 2002.
- Bocola, Sandro: *Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung*. München 1997².
- Boehm, Gottfried: „Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens“. In: ders./Karlheinz Stierle/Gundolf Winter (Hrsg.): *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*. München 1985, S. 37–57.
- Ders.: *Was ist ein Bild?* München 2001³.
- Bondanella, Peter: *Umberto Eco and the Open Text. Semiotics, Fiction, Popular Culture*. Cambridge 1997.
- Ders.: „Cultural Theory and Popular Culture. From Structuralism to Semiotics“. In: Norma Bouchard (Hrsg.): *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguity of Interpretation*. New York u.a. 1998.
- Bonitzer, Pascal: *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris 1985.
- Bouisset, Maiten: „Recherche Christian B. désespérément“. In: *Beaux Arts*. (1990), Nr. 84, S. 77–83.

- Bragaglia, Anton Giulio: *Fotodinamismo futurista*. Con un regesto di Antonella Vigliani Bragaglia. Turin 1970³.
- Bragaglia, Cristina/Giammateo di Fernaldo: „L'immagine labile e il mito moderno: D'Annunzi e il cinematografo“. In: *D'Annunzio e le avanguardie. XVII Convegno internazionale*. Pescara 1994.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1995.
- Dies.: „Ein Stück in Tüchern‘. Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clérambault“. In: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*. Bd. 4. Berlin 2000, S. 107–139.
- Dies.: „Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung“. In: dies./ Hortensia Völckers: *Re-Membering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*. Ostfildern/Ruit 2000, S. 102–134.
- Braun, Marta: *Picturing time. The work of Étienne-Jules Marey (1830–1904)*. Chicago 1992.
- Bronfen, Elisabeth/Barbara Strumann: *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002.
- Bronfen, Elisabeth: *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Berlin 1998.
- Dies.: „Die Vorführungen der Hysterie“. In: Alaida Assmann/Heidrun Friese (Hrsg.): *Identitäten. Erinnerungen, Geschichte. Identität III*. Frankfurt a. M. 1998, S. 232-268.
- Dies.: „Leben spenden. Ohnmacht und Macht des weiblichen Cyborgs“. In: Rolf Aurich/Wolfgang Jacobsen/Gabriele Jatho (Hrsg.): *Künstliche Menschen. Manische Maschinen. Kontrollierte Körper*. Berlin 2000, S. 81–86.
- Brunetta, Gian Piero: *Storia del cinema italiano*. Bd. I: *Il cinema muto 1985–1929*. Rom 1993.
- Ders.: *Cent'anni di cinema italiano*. Bd. I: *Dalle origini alla seconda guerra mondiale*. Rom/Bari 1993.

QUELLEN

- Brunner, Maria Elisabetta: „Von der futuristischen Rekonstruktion zur Dekonstruktion der italienischen Mode. Vertextungs und Verbildlichungsprozeß als zur Schau gestellter Körper und inszeniertes Ich“. In: *Horizonte. Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*. (1996), Nr. 1, S. 117–156.
- Bullot, Erik: „L'invention d'Alain Fleischer“. In: Léo Scheer (Hrsg.): *La vitesse d'évasion. Alain Fleischer*. Paris 2003, S. 11–30.
- Buñuel, Luis: „Metropolis“. In: ders.: *Die Flecken der Giraffe. Ein- und Überfälle*. Deutsch von Fritz Rudolf Fries. Berlin 1991, S. 104–108.
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1974 [Reihe *Edition Suhrkamp*, Bd. 727].
- Burke, Edmund: *Über die französische Revolution. Betrachtungen und Abhandlungen*. Berlin 1991.
- Burke, Peter: „Aby Warburg as Historical Anthropologist“. In: Horst Bredekamp/Michael Diers/Charlotte Schoell-Glass (Hrsg.): *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums*. Hamburg 1990.
- Burkhardt, Armion (Hrsg.): *Umberto Eco zwischen Literatur und Semiotik*. Braunschweig 1991.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M. 1997 [Reihe *Edition Suhrkamp*, Bd. 1737].
- Cage, John: „Die Zukunft der Musik – Credo“. In: Richard Kostelanetz: *John Cage*. Köln 1973, S. 83–85.
- Caillois, Roger: *Au coeur du fantastique*. Paris 1965.
- Calasso, Roberto: *Die Literatur und die Götter*. Deutsch von Reimar Klein. München 2001.
- Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Bd. I. München 1976².
- Cardillo, Massimo: *Il duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari ‚Luce‘*. Bari 1983.
- Cestelli Guidi, Benedetta/Nicholas Mann (Hrsg.): *Grenzerweiterungen. Aby Warburg in Amerika 1895–1896*. Hamburg/München 1999.

- Catts, Oron/Ionat Zurr: „Growing Semi-Living Sculptures: The Tissue Culture & Art Project“. In: *Leonardo*. Bd. 35 (2002), H. 4, S. 365–370.
- Chabrol, Claude: „Fritz Lang“. In: *Cahiers du Cinéma*. Bd. 54 (Dez. 1955), S. 55.
- Chiancone-Schneider, Donatella: „Futuristische Rekonstruktion der Frau. Künstlerinnen, Musen, Mäzeninnen“. In: dies. (Hrsg.): *Zukunftsmusik oder Schnee von gestern? Interdisziplinarität, Internationalität und Aktualität des Futurismus*. Akte der gleichnamigen Tagung/*Arte dell'avvenire o acqua passata? Interdisciplinarietà, internazionalità e attualità del Futurismo*. Atti del convegno omonimo. Köln 2010, S. 136–176.
- Chiarelli, Caterina (Hrsg.): *Per il sole e contro il sole. Thayaht & Rom*. Livorno 2003.
- Clark, Kenneth: *Das Nackte in der Kunst*. Köln 1958.
- Conze, Werner: „Sicherheit, Schutz“. In: Otto Brunner/ders./Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart 1984, S. 831–863.
- Costa, Antonio: *Cinéma e pittura*. Turin 1991.
- Crary, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt a. M. 2002.
- Crispolti, Enrico: „Die ‚futuristische Rekonstruktion‘ der Mode“. In: Norbert Nobis (Hrsg.): *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918*. Hannover/Mailand 2001, S. 334–363.
- D'Ambrosio, Matteo: *Emilio Buccafusca e il Futurismo a Napoli negli anni Trenta*. Neapel 1991.
- Dalle Vacche, Angela: *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*. Princeton 1992.
- Dies.: *Cinema and Painting. How Art Is Used In Film*. London 1996.
- David-Ménard, Monique: „Was tun mit dem organlosen Körper?“ In: Éric Alliez/Elisabeth von Samsonow (Hrsg.): *Biographien des organlosen Körpers*. Wien 2003, S. 78–94.

QUELLEN

- Davies, Barbara: *Über die Bedeutungen archetypischer Vorstellungen und ihren Einfluß auf unsere Erkenntnisse, erläutert am Beispiel der Entstehung und Entwicklung des Massenbegriffs*. Zürich 1989.
- Davies, Judy: „Mechanical millenium: Sant’Elia and the poetry of Futurism“. In: Edward Timmes/David Kelley (Hrsg.): *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art*. Manchester 1985, S. 65–79.
- De Maria, Luciano (Hrsg.): *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Mailand 1973.
- Deken, Annette: *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*. Mit einem Vorwort von Wim Wenders. Remscheid 2004.
- Deleuze, Gilles/Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Frankfurt a. M. 1974.
- Dies.: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a. M. 1984.
- Deleuze, Gilles: „Sade, Masoch und ihre Sprache“. In: Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Frankfurt a. M. 1980, S. 171–278.
- Ders.: *Henri Bergson zur Einführung*. Hamburg 1989.
- Ders.: „Was ist ein Dispositiv?“ In: François Ewald/Benhard Waldenfels (Hrsg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a. M. 1991, S. 153–162 [Reihe *Edition Suhrkamp*, Bd. 1963].
- Ders.: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a. M. 1997.
- Ders.: *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt a. M. 1997.
- Dello Buono, Tiziana: *„Il ,sogno americano‘: tra speranza e delusione: Die italienische Emigration in die Vereinigten Staaten von Amerika*. Siegen 2007 [MA-Arbeit, maschinell].
- Demetz, Peter: *Die Flugschau von Brescia. Kafka, D’Annunzio und die Männer, die vom Himmel fielen*. Wien 2002.
- Didi-Huberman, Georges: *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris 2001.
- Ders.: *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantomes selon Aby Warburg*. Paris 2002.

- Ders.: „L’etre qui papillonne“. In: Léo Scheer (Hrsg.): *La vitesse d’évasion. Alain Fleischer*. Paris 2003, S. 23–29.
- Dobbe, Martina: *Querelle des anciens, des modernes et des postmodernes. Exemplarische Untersuchungen zur Medienästhetik der Malerei im Anschluß an Positionen von Nicolas Poussin und Cy Twombly*. München 1999.
- Durst, Uwe: *Theorie der phantastischen Literatur*. Tübingen/Basel 2001.
- Eco, Umberto: *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologia*. Mailand 1968.
- Ders.: *Einführung in die Semiotik*. München 1972.
- Ders.: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Mailand 1972⁴.
- Ders.: *Trattato di semiotica generale*. Mailand 1973.
- Ders.: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M. 1973.
- Ders.: *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Mailand 1979.
- Ders.: *I limiti dell’interpretazione*. Mailand 1990.
- Ders.: „Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter“. In: ders.: *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*. Deutsch von Burkhard Kroeber. München 1992³, S. 208–213.
- Ehrlicher, Hanno: *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*. Berlin 2001.
- Ders.: „Überholte Körper? Mensch und Mechanik im Avantgardefilm der 20er Jahre“. In: Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Nanette Reißler-Pipka/Volker Roloff (Hrsg.): *Französische Theaterfilme zwischen Surrealismus und Existentialismus*. Bielefeld 2004, S. 185–214 [Reihe *Medienumbrüche*, Bd. 5].
- Ders.: „Künstliche Zeugungen: Männliche Schöpfungsmythen und mediale Selbstreproduktion im italienischen Futurismus“. In: Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*. Heidelberg 2006, S. 71–88 [Reihe *Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft*, Bd. 149].

QUELLEN

- Eisner, Lotte H.: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a. M. 1975².
- Dies.: *Fritz Lang*. New York 1976.
- Elsaesser, Thomas/Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007.
- Ders.: *Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München 1994.
- Ders. (Hrsg.): *Early Cinema. Space, Frame, Narrativ*. London 1994³.
- Ders.: *Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang*. Hamburg/Wien 2000.
- Epstein, Jean: „Photogénie des Unwägbaren“. In: Christa Blümlinger/Carl Sierck (Hrsg.): *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*. Wien 2002, S. 263–268.
- Erdmann, Eva: „Mémoire involontaire“. In: Nicolas Pethes/Jens Ruchatz (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Hamburg 2001, S. 367–368 [Reihe *Rowohlts Enzyklopädie*, Bd. 55636].
- Erstić, Marijana/Gregor Schuhen/Tanja Schwan (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2005 [Reihe *Medienumbrüche*, Bd. 7].
- Dies. (Hrsg.): *Spektrum reloaded. Siegener Romanistik im Wandel*. Siegen 2009.
- Erstić, Marijana/Walburga Hülk/Gregor Schuhen (Hrsg.): *Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde*. Bielefeld 2009.
- Erstić, Marijana: „Das Labyrinth des Bewusstseins. Julio Cortázers *cuento fantástico* ‚Las babas del diablo‘ und Michelangelo Antonionis Film ‚Blow Up‘“. In: Uta Felten/Volker Roloff (Hrsg.): *Spielformen der Intermedialität im spanischen und lateinamerikanischen Surrealismus*. Bielefeld 2004, S. 237–251 [Reihe *Medienumbrüche*, Bd. 4].
- Dies.: „Pathosformel ‚Venus‘? Überlegungen zu einer Mythengestalt bei Aby Warburg“. In: Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*. Heidelberg 2006, S. 33–51 [Reihe *Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft*, Bd. 149].
- Dies.: „Dynamisierung des Gesichts in Photographie und Film des italienischen Futurismus“. In: Wolfgang Beilenhoff/dies./Walburga Hülk/Klaus Kreimeier

- (Hrsg.): *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts*. Siegen 2006, S. 135–152.
- Dies.: *Kristalliner Verfall. Luchino Viscontis (Familien-)Bilder al di là ella fissità del quadro*. Heidelberg 2008 [Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 157].
- Dies.: *Ein Jahrhundert der Verunsicherung. Medienkomparatistische Analysen*. Siegen 2017 [Reihe Medienwissenschaften, Bd. 12].
- Escher, Gudrun: „Aeropittura – Arte Sacra Futurista. Die futuristische Flugmalerei im Kontext von Fluggeschichte und zeitgenössischer Kunst“. In: Ingo Bartsch/Maurizio Scudiero (Hrsg.): „...auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!...“ *Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945*. Bielefeld 2002, S. 47–56.
- Fahle, Oliver: *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*. Mainz 2000.
- Ders.: „Dimension und Schichtung – Raumkonzepte des französischen Films in den 20er und frühen 30er Jahren“. In: Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Nanette Rißler-Pipka/Volker Roloff (Hrsg.): *Französische Theaterfilme zwischen Surrealismus und Existentialismus*. Bielefeld 2004, S. 255–268 [Reihe *Medienumbrüche*, Bd. 5].
- Färber, Helmut: *Baukunst und Film. Aus der Geschichte des Sehens*. München 1977 (1994²).
- Faßler, Manfred: *Bildlichkeit. Navigationen durch das Repertoire der Sichtbarkeit*. Wien/Köln/Weimar 2002.
- Felten, Uta/Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Nanette Rißler-Pipka/Gerhard Wild (Hrsg.): „*Esta locura por los sueños*“. *Traumdiskurse und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*. Heidelberg 2006 [Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 150].
- Fenske, Uta/Walburga Hülk/Gregor Schuhen (Hrsg.): *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*. Bielefeld 2012 [Reihe *Edition Kulturwissenschaft*, Bd. 13].

QUELLEN

- Fink-Eitel, Hinrich: *Foucault zur Einführung*. Hamburg 1989.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen/Basel 2001.
- Dies.: „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“. In: Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002, S. 277–300 [Reihe *Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft*, Bd. 1575].
- Fleischer, Alain/Bruno Racine: *Lebenskunst in der Toskana*. Hildesheim 2000.
- Fleischer, Alain: „Das Spiel der Regel“. In: Hubertus von Amelnunx u.a. (Hrsg.): *Fotografie nach der Fotografie*. München 1996, S. 182–187.
- Ders.: „La vitesse d'évasion“ In: Léo Scheer (Hrsg.): *La vitesse d'évasion. Alain Fleischer*. Paris 2003, S. 1–50.
- Ders.: „Oscure cerimonia. A proposito di alcuni miei Film (1995)“. In: *XXXVIII. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*. Pesaro 2002, S. 168.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1973.
- Ders.: *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am College de France*. Frankfurt a. M. 1977.
- Ders.: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M. u.a. 1979.
- Ders.: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1981.
- Ders.: „Was ist ein Autor?“. In: ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1988, S. 7–31.
- Ders.: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archeologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1991.
- Ders.: „Andere Räume“. In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1991², S. 34–46 [Reihe *Reclam Bibliothek*, Bd. 1352].
- Freud, Sigmund: *Totem und Tabu*. In: ders.: *Gesammelte Werke* Bd. 9. London 1968⁴.

Ders.: *Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘*. Mit dem Text der Erzählung von Wilhelm Jansen. Hrsg. und eingeleitet von Bernd Urban und Johannes Cremerius. Frankfurt a. M. 1981².

Ders.: *Massenpsychologie und Ich-Analyse. Die Zukunft einer Illusion*, Frankfurt a. M. 1995.

Ders.: *Die Traumdeutung*. Frankfurt a. M. 1996.

Freund, Gisèle: *Photographie und Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg 1979 [Reihe *Passagen*].

Früchtl, Josef/Jörg Zimmermann (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Frankfurt a. M. 2001 [Reihe *Edition Suhrkamp*, Bd. 2196].

Gendolla, Peter: *Die lebenden Maschinen. Zur Geschichte der Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A Hoffmann und Villiers de l'Isle-Adam*. Marburg/Lahn 1980 [Reihe *Metro*].

Ders.: *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte des Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam und Hans Bellmer*. Heidelberg 1992 [Reihe *Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach und Medienwissenschaft*, Bd. 113].

Gethmann Daniel: „Daten und Fahrten. Die Geschichte der Kamerafahrt, ‚Cabiria‘ und Gabriele D’Annunzios Bilderstrategie“. In: Hans Ulrich Gumbrecht/Friedrich Kittler/Bernhard Siegert (Hrsg.): *Der Dichter als Kommandant. D’Annunzio erobert Fiume*. München 1996, S. 147–174.

Ginzburg, Carlo: „Da A. Warburg a E. H. Gombrich (Note su un problema del metodo)“. In: *Studi Medievali*. Serie III (1966) VII–2, S. 1015–1065.

Ders.: „Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition“. In: ders.: *Spurensicherungen. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin 2002³, S. 83–173.

Godoli, Ezio: „Stadt, Architektur und Einrichtung“. In: Ingo Bartsch/Maurizio Scudiero (Hrsg.): *„...auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!...“*. Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945. Bielefeld 2002, S. 129–144.

QUELLEN

- Goll, Yvan: „Das Kinodram“. In: Anton Kaes (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Film und Literatur 1909–1929*. Tübingen/München 1978, S. 136f [Dtv Wissenschaftliche Reihe, Bd. 4307].
- Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt a. M. 1981 [Reihe Europäische Bibliothek, Bd. 12].
- Göttler, Fritz: „Über die Nacht hinaus“. In: *Süddeutsche Zeitung*. (10.03.2005), Nr. 57, S. 16.
- Gregor, Ulrich/Eno Patalas: *Geschichte des Films*. München 1973.
- Grivel, Charles: „Stella im Namen des Himmels. Die Photographie nach Alain Fleischer (und einigen Vorläufern)“. In: Claus Pias (Hrsg.): *Dreizehn Vorträge zur Medienkultur*, Weimar 1999, S. 41–70
- Ders.: „Stella im Namen des Himmels. Die Photographie nach Alain Fleischer (und einigen Vorläufern)“. In: Sigrig Schade/Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *Konfigurationen: Zwischen Kunst und Medien*. München 1999, S. 388–399.
- Grob, Norbert/Thomas Klein (Hrsg.): *Road Movies*. Mainz 2006 [Reihe Genres & Stile, Bd. 2].
- Dies.: „Das wahre Leben ist anderswo... Road Movies als Genre des Aufbruchs“. In: dies (Hrsg.): *Road Movies*. Mainz 2006, S. 8–20 [Reihe Genres & Stile, Bd. 2].
- Gronemeyer, Andrea: *Schnellkurs Film*. Köln 1998.
- Grubačević, Goran: *Vom Bild des Denkens zum Denken des Bildes: Die Bergson-Lektüren von Gilles Deleuze*. Zürich 2003.
- Guidi Cestelli, Benedetta/Nicholas Mann (Hrsg.): *Grenzerweiterungen. Aby Warburg in Amerika 1895–1896*. Hamburg/München 1999.
- Guillaume, Valérie: „Die Ästhetik der neuen Kleidung“. In: Gisela Framke (Hrsg.): *Künstler ziehen an. Avantgarde-Mode in Europa 1910 bis 1939*. Heidelberg 1999, S. 16–27.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Friedrich Kittler/Bernhard Siegert (Hrsg.): *Der Dichter als Kommandant. D’Annunzio erobert Fiume*. München 1996.

- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M. 2004 [Reihe *Edition Suhrkamp*, Bd. 2364].
- Hagen, Kirsten von: „Von der Kinematik der Körper zur Performativität der Objekte: Charlot und die Moderne“. In: Marijana Erstić/Gregor Schuhen/Tanja Schwan (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2005, S. 79–97 [Reihe *Medienumbrüche*, Bd. 7].
- Haltorf, Marek: „The Spirit of Australia in *Picknick at Hanging Rock*: A Case Study in Film Adaptation“. In: *Canadian Review of Comparative Literature – Revue Canadienne de Littérature Comparée*. Jg. 23 (Sep. 1996), H. 3, S. 809–822.
- Haraway, Donna: „Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980’s“. In: *Socialist Review*. Bd. 80 (1985), S. 65–108.
- Dies.: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“. In: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a. M./New York 1995, S. 33–72.
- Hartl, Lydia/Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff (Hrsg.): *Die Ästhetik des Voyeurs/L’Esthétique du voyeur*. Heidelberg 2003 [Reihe *Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach und Medienwissenschaft*, Bd. 147].
- Hauser, Jens (Hrsg.): *L’Art biotech*. Nantes 2003.
- Hauser, Jens: „Gene, Genies, Geniert...“. In: Hermann Nöring/Alfred Rotert/Ralf Sausmikat (Hrsg.): *Europäisches Medienkunst Festival/European Media Art Festival*. Osnabrück 2003, S. 230.
- Hein, Birgit/Wulf Herzogenrath (Hrsg.): *Film als Film*. Köln 1978.
- Heinzelmann, Herbert: *Film-Heft Metropolis*. Köln 2002.
- Hesse, Eva: *Die Achse Avantgarde – Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*. Zürich 1991.
- Hoffmann, Yasmin/Walburga Hülk/Volker Roloff (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*. Heidelberg 2006 [Reihe *Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft*, Bd. 149].

QUELLEN

- Holländer, Hans: „Literatur Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen“. In: Peter W. Zima (Hrsg.): *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*. Darmstadt 1995, S. 129–170.
- Horaz: *Ars Poetica: Die Dichtkunst*. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart 1994.
- Hörisch, Jochen: *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*. Frankfurt a. M. 1992 [Reihe *Edition Suhrkamp*, Bd. 1692].
- Hülk, Walburga/Marijana Erstić/Tanja Schwan: „Macht- und Körperinszenierungen in der italienischen Medienkultur“. In: *Spiel*. Jg. 20 (2001), Nr. 2, S. 259–270.
- Hülk, Walburga/Marijana Erstić: „Vom Erscheinen und Verschwinden der Gegenstände. Futuristische Visionen“. In: Ralf Schnell/Georg Stanitzek (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*. Bielefeld 2005, S. 43–61 [Reihe *Medienumbrüche*, Bd. 11].
- Hülk, Walburga/Gregor Schuhen: „Hausmann und die Folgen. Von Boulevard zur Boulevardisierung“. In: dies. (Hrsg.): *Hausmann und die Folgen. Von Boulevard zur Boulevardisierung*. Tübingen 2012, S. 7–9.
- Hülk, Walburga: *Schrift-Spuren von Subjektivität. Lektüren literarischer Texte des französischen Mittelalters*. Tübingen 1999 [Reihe *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie*, Bd. 297].
- Dies.: „Prophetie und Pro(s)thesis: Marinettis phantastische Körpermorphologie und die Replasmation des Wortes“. In: dies. (Hrsg.): *Spektrum. Siegener Perspektiven einer romanischen Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft*. Siegen 2003, 119–130 [Reihe *Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft*, Bd. 148].
- Dies.: „Paradigma ‚Performativität?‘“. In: Marijana Erstić/Gregor Schuhen/Tanja Schwan: *Avantgarde – Medien – Performativität. Macht- und Körperinszenierungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2004, S. 9–25 [Reihe *Medienumbrüche*, Bd. 7].
- Dies.: „Fugitive beauté – Spuren einer intermedialen Laune und Leidenschaft“. In: Uta Felten/Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Nanette Rißler-Pipka/Gerhard Wild (Hrsg.): *„Esta locura por los sueños“. Traumdiskurse und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*. Heidel-

berg 2006, S. 165–178 [*Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft*, Bd. 150].

Dies.: „Bewegung, Gedächtnis, Intuition. Facetten eines Paragone im Umfeld des Medienumbruchs 1900“. In: Inge Münz-Koenen/Justus Fetscher (Hrsg.): *Pictogrammatica. Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900–1938)*. Bielefeld 2006, S. 31–48 [*Reihe Schrift und Bild in Bewegung*, Bd. 13].

Dies.: „Mémoire 1900. Umbruch eines Psychems als Signatur eines kulturellen und medialen Umbruchs“. In: Katrin van der Meer/Heinz Thoma (Hrsg.): *Epochale Psycheme*. Würzburg 2006, S. 169–182.

Dies.: „BlaiseMouvement. Cendrars et le dynamisme 1900: perception, lumière, guerre“. In: Birgit Wagner/Claude Leroy (Hrsg.): *BlaiseMédia. Blaise Cendrars et les medias*. Paris 2007, S. 101–117.

Dies.: „Entgleisung im Salon. Kubricks ‚Eyes Wide Shut‘ nach Schnitzlers ‚Traumnovelle‘“. In: Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Volker Roloff (Hrsg.): *Surrealismus und Film. Von Fellini bis Lynch*. Bielefeld 2008, S. 187–204 [*Reihe Medienumbrüche*, Bd. 25].

Dies.: „Paul Valéry, Carnet de Londres. Leonardo, Test und die Dynamik von Gedächtnis und Kunst“. In: Kirsten Dickhaut/Stephanie Wodianka (Hrsg.): *Geschichte, Erinnerung und Ästhetik*. Tübingen 2010, S. 351–362.

Dies.: „Narrative der Krise“. In: Uta Fenske/dies./Gregor Schuhen (Hrsg.): *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*. Bielefeld 2012, S. 113–131.

Dies.: *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valery*. Bielefeld 2012 [*Reihe Image*, Bd. 33].

Hulten, Karl Gunnar Pontus (Hrsg.): *Futurismo & futurismi*. Mailand 1986.

Huyssen, Andreas/Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. Reinbek bei Hamburg 1997⁵ [*Reihe Rowohlt Enzyklöpädie*, Bd. 427].

QUELLEN

- Huysen, Andreas: „The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's ‚Metropolis‘“. In: *New German Critique*. Bd. 24/25 (Herbst/Winter 1981), H. 2, S. 221–237.
- Ders.: „Mapping the Postmodern“. In: *New German Critique*. (1984), Nr. 33, S. 5–52.
- Jacobsen, Wolfgang: *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart u.a. 1993.
- Jammer, Max: *Der Begriff der Masse in der Physik*. Darmstadt 1964.
- Jung, Carl Gustav: *Archetypen*. München 2006¹³.
- Kac, Eduardo: „GFP Bunny“. In: *Kunstforum*. Bd. 158 (Jan.–März 2002), S. 46–57.
- Kaes, Anton: „Verfremdung als Verfahren: Film und Dada“. In: Wolfgang Paulsen/Helmut G. Hermann (Hrsg.): *Sinn und Unsinn. Dada international*. Bern/München 1982, S. 71–83.
- Ders.: „Cinema and Modernity. On Fritz Lang's ‚Metropolis‘“. In: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hrsg.): *High and Low Cultures. German Attempts at Mediation*. Medison 1994, S. 19–44.
- Ders.: „Das Kino und die Massen“. In: Inge Münz-Können/Wolfgang Schäffner (Hrsg.): *Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000*. Berlin 2002, 170–180 [Reihe *Literaturforschung*].
- Keeseey, Douglas: „Weir(d) Australia: ‚Picknick at Hanging Rock‘ and The Last Wave“. In: *Literature*. Bd. 8 (Jan. 1998), S. 331–346.
- Kemp, Cornelia/Susanne Witzgall (Hrsg.): *Das zweite Gesicht. Metamorphosen des Photographischen Porträts*. München u.a. 2002.
- Kessler, Frank: „Photogénie und Physiognomie“. In: Rüdiger Campe/Manfred Schneider (Hrsg.): *Geschichten der Physiognomik. Text – Bild – Wissen*. Freiburg in Breisgau 1996, S. 515–534 [*Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae*, Bd. 36].
- Kieninger, Ernst/Doris Rauschgatt (Hrsg.): *Die Mobilisierung des Blicks. Eine Ausstellung zur Vor- und Frühgeschichte des Kinos*. Wien 1995.

- Kittler, Friedrich A.: „Das Phantom unseres Ich‘ und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann – Freud – Lacan“. In: ders./Horst Turk (Hrsg): *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse*. Frankfurt a. M. 1977.
- Klein-Rogge, Rudolf: „Metropolis“. In: *Ufa-Magazin* [Sondernummer zu ‚Metropolis‘]. 1927, ohne Paginierung.
- Klossowski., Pierre: „Du simulacre“. In: *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*. (1983), Nr. 12, S. 178–181.
- Koch, Lars/Stefan Kaufmann/Niels Werber: „Der Erste Weltkrieg: Zäsuren und Kontinuitäten“. In: Niels Werber/Stefan Kaufmann/ders. (Hrsg): *Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch*. Stuttgart/Weimar 2014, S. 1–4.
- Koebner, Thomas (Hrsg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*. Bd. I. Stuttgart 2002⁴.
- König, Helmut: *Zivilisation und Leidenschaft. Die Masse im bürgerlichen Zeitalter*. Reinbek bei Hamburg 1992 [Reihe *Rowohlt’s Enzyklopädie*, Bd. 513].
- Köppen, Manuel: *Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert*. Heidelberg 2005 [Reihe *Probleme der Dichtung*, Bd. 35].
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hrsg. von Karsten Witte. Frankfurt a. M. 1964.
- Ders.: „Das Ornament der Masse“ (1921–1931; 1963¹). In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Mit einem Nachwort von Kirsten Witte. Frankfurt a. M. 1977, S. 50–63 [Reihe *Suhrkamp Taschenbücher*, Bd. 371].
- Ders.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M. 1995³ [Reihe *Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft*, Bd. 479].
- Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. Frankfurt a. M. 2001².
- Ders.: „Vom Vampir zum Vamp. Zur Vorgeschichte eines Kino-Mythos“. In: Rolf Aurich/Wolfgang Jacobsen/Gabriele Jatho (Hrsg.): *Künstliche Menschen. Manische Maschinen. Kontrollierte Körper*. Berlin 2000, S. 89–108.

QUELLEN

- Kriegk, Otto: *Der deutsche Film im Spiegel der Ufa. 25 Jahre Kampf und Vollen-*
dung. Berlin 1943.
- Kuhnau, Petra: *Masse und Macht in der Geschichte: Zur Konzeption anthropo-*
logischer Konstanten in Elias Canettis Werk ‚Masse und Macht‘. Würzburg
1996 [*Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft*, Bd. 195].
- Kühnel, Jürgen: *Einführung in die Filmanalyse I. Die Zeichen des Films.* Siegen
2004 [*Reihe Medienwissenschaften*, Bd. 4].
- Ders.: *Einführung in die Filmanalyse II. Dramaturgie des Spielfilms.* Siegen 2004
[*Reihe Medienwissenschaften*, Bd. 5].
- Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in
der Psychoanalyse erscheint“. In: ders.: *Schriften I.* Ausgew. und hrsg. von
Norbert Haas. Olten/Freiburg 1973, S.61–70.
- Ders.: „Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit
Freud“. In: ders.: *Schriften II.* Ausgew. und hrsg. von Norbert Haas. Frankfurt
a. M. 1975, S. 15–59.
- Ders.: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse.*
Olten 1980.
- „La conversation imprudente/Rash Conversation. Entretien avec Hervé Gauville“.
In: *Art Press.* (Nov. 1994), Nr. 196, S. 24–33.
- Lang, Fritz: „Aufgelöste Massen“. In: Fred Gehler/Ulrich Kasten (Hrsg.): *Fritz*
Lang. Die Stimme von Metropolis. Berlin 1990, S. 174–176.
- Le Bon, Gustave: *Psychologie des Foules.* Paris 1963⁴.
- Ledda, Elena: *Fiume e D’Annunzio. Pagine di storia.* Chieti 1988.
- Leeden, Michael A.: „Il divo“. In: Nicola Merla (Hrsg): *D’Annunzio e la poesia di*
massa. Guida storica e critica. Rom/Bari 1979, S. 75–99.
- Lev Theremin: „Ätherwellenmusik und neue Wege der Musik“. In: *Funk.* Bd. 44
(1927), S. 368.
- Lista, Giovanni: „Die futuristische Mode“. In: Gisel Framke (Hrsg.): *Künstler*
ziehen an. Avantgarde-Mode in Europa 1910 bis 1939. Heidelberg 1999, S.
28–47.

- Ders.: „Futuristischer Film und futuristische Fotografie“. In: Norbert Nobis (Hrsg.): *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1908–1918*. Hannover/Mailand 2001, S. 294–317.
- Ders.: *Cinema e fotografia futurista*. Mailand 2001.
- Ders.: *Futurism & Photography*. London 2001.
- Löffler, Petra: „Fluchtlinien des ‚Gesichts‘. Krisensymptome facialer Semantik“. In: dies./Leander Scholz (Hrsg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln 2004, S. 322–342 [Reihe *Mediologie*, Bd. 10].
- Mantura, Bruno: „Painting in air“. In: ders./Patrizia Rosazza-Ferraris/Livia Velani (Hrsg.): *Futurism in flight. ‚Aeropittura‘ paintings and sculptures of Man’s conquest of space (1913–1945)*. Rom 1990, S. 15–19.
- Marey, Étienne-Jules: *Chronophotograph*. Frankfurt a. M. 1985 (Repr. von *Die Chronophotographie*, Berlin 1893).
- Martin, Sylvia: „Die Straße dringt ins Haus“. In: dies.: *Futurismus*. Köln u.a. 2005, S.30f.
- Dies.: „Futuristisches Leben“. In: dies.: *Futurismus*. Köln u.a. 2005, S. 64f.
- Marx, Karl/Freidrich Engels: „Von der kapitalistischen zur kommunistischen Gesellschaft“. In: Norbert Hoerster (Hrsg.): *Klassische Texte der Staatsphilosophie*. München 1976, S. 253–273.
- März, Roland: „Vision Krieg. Unbehagen an der Zeit 1913“. In: Angelika Wesenberg (Hrsg.): *Impressionismus – Expressionismus. Kunstwende*. München 2015, S. 291–305.
- Mayer, Mathias/Gerhard Neumann (Hrsg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg 1997 [Rombach Wissenschaften. Reihe litterae, Bd. 45].
- Mehnert, Hilmer: *Das Bild im Film und Fernsehen*. Leipzig 1986.
- Mellencamp, Patricia: „Oedipus and the Robot in Metropolis“. In: *Enclitic*. Jg. 5 (Frühjahr 1981), H. 1, S. 20–42.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist*. Reinbek bei Hamburg 1967.

QUELLEN

- Mersch, Dieter: *Umberto Eco zur Einführung*. Hamburg 1993.
- Michaud, Philippe-Alain: *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Préface de Georges Didi-Hubermann. Paris 1998.
- Möbius, Hanno: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik Theater bis 1933*. München 2000.
- Müller, Jürgen E.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster 1996 [Reihe *Film und Medien in der Diskussion*, Bd. 8].
- Natlacen, Christina: „Bilder aus der Luft. Olivio Barbieris fotografische Weltkonstruktionen“. In: *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*. (Frühjahr 2013), Nr. 55, S. 99–108.
- Neue Jerusalemer Bibel*. Freiburg in Breisgau 1985.
- Neumann-Braun, Klaus (Hrsg.): *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*. Frankfurt a. M. 1999.
- Nibbrig, Christian Harth: *Spiegelschrift. Spekulationen über Malerei und Literatur*. Frankfurt a. M. 1987 [Reihe *Suhrkamp Taschenbuch*, Bd. 1464].
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm: *Die fröhliche Wissenschaft*. Drittes Buch. Aphorismus 125 „Der tolle Mensch“. In: ders.: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazino Montinari. Bd. 3. München/New York 1980.
- Ders.: *Also sprach Zarathustra*. In: ders.: *Werke in drei Bänden*. Bd. 2. Hrsg. von Karl Schlechta. Darmstadt 1997, S. 7–274.
- Ders.: *Die Geburt der Tragödie*. In: Nietzsche: *Werke in drei Bänden*. Bd. 1. Hrsg. von Karl Schlechta. Darmstadt 1997, S. 7–13.
- Ders.: *Werke in drei Bänden*. Hrsg. von Karl Schlechta. Darmstadt 1997.
- Nobis, Norbert (Hrsg.): *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1908–1918*. Hannover/Mailand 2001.
- Ochaim, Brygida/Claudia Balk: *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnesrausch zur Tanzmoderne*. Frankfurt a. M. 1998.

- O'Pray, Michael: *Avantgarde-film. Forms, Themes and Passions*. London u.a. 2003.
- Ortega y Gasset, José: *Der Aufstand der Massen*. Stuttgart 1989.
- Ott, Frederick W.: *The Films of Fritz Lang*. New Jersey 1979.
- Ott, Michaela: *Gilles Deleuze zur Einführung*. Hamburg 2005.
- Paech, Joachim: *Passion oder die Einbildung des Jean-Luc Godard*. Frankfurt a. M. 1989 [*Reihe Kinematograph*, Bd. 6].
- Ders.: „Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert“. In: Christa Blümlinger (Hrsg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien 1991, S. 33–50.
- Ders.: „Erinnerungs-Landschaften“. In: Manuel Köppen (Hrsg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin 1993, S. 124–136.
- Ders.: „Intermedialität“. In: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 2001⁴, S. 447–475.
- Panofsky, Erwin: „Stil und Medium im Film“. In: *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*. Mit Beiträgen von Irving Lavin und William S. Heckscher. Deutsch von Rainer Grundmann und Helmut Färber (Ungekürzte Ausgabe). Frankfurt a. M. 1999, S. 19–57.
- Pfeiffer, Karl-Ludwig: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen einer kultur-anthropologischen Medientheorie*. Frankfurt a. M. 1999.
- Pöppel, Nicole: „Bewegte Oberfläche: Spuren einer intermedialen Ästhetik in Rilkes Sonett ‚Archaischer Torso Apollos‘“. In: Marijana Erstić/Walburga Hülk/Gregor Schuhen (Hrsg.): *Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde*. Bielefeld 2009, S. 239–254.
- Prater, Andreas: *Im Spiegel der Venus. Velázquez und die Kunst einen Akt zu malen*. München 2002.
- Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1960.
- Ders.: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1988³.

QUELLEN

- Prigge, Walter/Frank Herterich: „Skyline: Zeichen der Stadt Moderner und post-moderner Städtebau“. In: Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg 1988, S. 304–324 [Reihe *Rowohlt's Enzyklopädie*, Bd. 471].
- Quadri, Franco: *L'avanguardia teatrale in Italia 1960–1976*. Turin 1977.
- Raab, Jürgen/Manfred Grunderts/Sylvia Lustig: „Der Körper als Darstellungsmittel. Die theatrale Inszenierung von Politik am Beispiel Benito Mussolinis“. In: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Matthias Warstatt (Hrsg.): *Verkörperung*. Tübingen/Basel 2001, S. 171–198 [Reihe *Theatralität*, Bd. 2].
- Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. Berlin 2000.
- Rajewsky, Irina: *Intermedialität*. Tübingen 2002 [Reihe *UTB für Wissenschaft*, Bd. 2261].
- Raulff, Ulrich: *Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte*. Göttingen 2000 [Reihe *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft*, Bd. 9].
- Ders.: *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*. Göttingen 2003 [Reihe *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft*, Bd. 19].
- Reck, Hans Ulrich/Harald Szeemann (Hrsg.): *Junggesellenmaschinen*. Erweiterte Neuauflage. Wien/New York 1999.
- Rees, Alan L.: „Das Kino und die Avantgarden“. In: Geoffrey Novell-Smith (Hrsg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart 1988, S. 89–98.
- Reichle, Ingeborg: *Kunst aus dem Labor*. Bielefeld 2005.
- Richard, Birgit: „Bild-Klone und Doppelgänger. Vervielfältigungsphantasmen in der Popkultur“. In: *Kunstforum*. Bd. 157 (Nov.-Dez. 2001), S. 54–111.
- Rißler-Pipka, Nanette: *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion. Beispiele intermedialer Vernetzung von Literatur, Malerei und Film*. München 2005.
- Roloff, Volker: „Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni“. In: Peter

- W. Zima (Hrsg.): *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*. Darmstadt 1995, S. 269–309.
- Ders.: „Spielformen der Intermedialität am Beispiel französischer Theater/Filme (Carnè – Renoir – Ophüls)“. In: Beate Ochsner/Charles Grivel (Hrsg.): *Intermediale. Kommunikative Konstellation zwischen Medien*. Tübingen 2001, S. 199–217 [Reihe *Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft*, Bd. 10].
- Rühling, Lutz: „Fiktionalität und Poetizität“. In: Heinz-Ludwig Arnold (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 1996, S. 25–51.
- Sayag, Alain: „Surrealistische Fotografie: Eine anonyme Kunst?“ In: Werner Spies (Hrsg.): *Surrealismus 1919–1944*. Düsseldorf 2002, S. 398–400.
- Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek bei Hamburg 1988 [Reihe *Rowohlt's Enzyklopädie*, Bd. 471].
- Schäffner, Wolfgang: „Technologie des Unbewußten“. In: Friedrich Balke (Hrsg.): *Gilles Deleuze. Fluchtlinien der Philosophie*. München 1996, S. 211–229.
- Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. München 2003.
- Scheer, Léo (Hrsg.): *La vitesse d'évasion. Alain Fleischer*. Paris 2003.
- Schmidt, Aurel: „Gilles Deleuze und Félix Guattari oder der Anti-Ödipus und die molekulare Revolution“. In: Jürg Altwegg/ders. (Hrsg.): *Französische Denker der Gegenwart. Zwanzig Portraits der Gegenwart*. München 1987, S. 62–70 [Beck'sche Reihe, Bd. 325].
- Schmidt, Melanie: *Marice BÉjart – Balancen der Antithese. Körperbilder des Energetischen im Ballett des XX. Jahrhunderts*. Heidelberg 2008 [Reihe *Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft*, Bd. 158].
- Dies.: „Eine Geschichte rollt sich zusammen“. BÉjarts „Metamorphosen der Götater“ nach Texten Malraux'. Siegen 1999 [unveröffentl. Magisterarbeit].
- Schmidt, Peter: *Aby M. Warburg und die Ikonologie*. Mit einem Anhang von Dieter Wuttke. Wiesbaden 1993².

QUELLEN

- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg 1993 [Reihe *Rowohlts Enzyklopädie*, Bd. 535].
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria (Hrsg.): *Sklavin oder Bürgerin. Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760–1830*. Frankfurt a. M. 1989 [Reihe *Kleine Schriften des Historischen Museums Frankfurt*, Bd. 44].
- Schneede, Uwe: *Umberto Boccioni*. Stuttgart 1994.
- Schnell, Ralf/Georg Stanitzek (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*. Bielefeld 2005 [Reihe *Medienumbrüche*, Bd. 11].
- Dies.: „Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000“. In: dies.: *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*. Bielefeld 2005, S. 8–12 [Reihe *Medienumbrüche*, Bd. 11].
- Schnell, Ralf: „Medienumbrüche‘ – Konfigurationen und Konstellationen“. In: ders. (Hrsg.): *MedienRevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung*. Bielefeld 2006, S. 7–12 [Reihe *Medienumbrüche*, Bd. 18].
- Schönemann, Heide: *Fritz Lang. Filmbilder – Vorbilder*. Berlin 1992.
- Schrader, Sabine: „*Si gira!*“ – *Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens*. Heidelberg 2007 [Reihe *Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft*, Bd. 154].
- Schuhen, Gregor: „Dandy, Dichter, Demagoge – Männlichkeitsentwürfe der Belle Epoque“. In: Marijana Erstić/ders./Tanja Schwan (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2005, S. 321–360 [Reihe *Medienumbrüche*, Bd. 7].
- Ders.: „Hybride Pop-Welten. Madonna und die Avantgarden“. In: Walburga Hülk/ders./Tanja Schwan (Hrsg.): *(Post-)Gender. Choreographien / Schnitte*. Bielefeld 2006, S. 123–152 [Reihe *Medienumbrüche*, Bd. 15].
- Ders.: *Erotische Maskeraden. Sexualität und Geschlecht bei Proust*. Heidelberg 2007 [Reihe *Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft*, Bd. 152].
- Schulz, Berndt: *Lexikon des Road Movies*. Berlin 2001.

- Schwan, Tanja: „Die futuristischen Manifeste der Valentine de Saint-Point – zur Performativität von ‚gender‘ in medialer Vermittlung“. In: Marijana Erstić/Gregor Schuhen/dies. (Hrsg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2005, S. 259–298 [Reihe *Medienumbrüche*, Bd. 7].
- Schweitzer, Eva: „Archaische und visionäre Metropolen“. In: Wolfgang Jacobsen/Hans Helmut Prinzler/Werner Sudendorf (Hrsg.): *Filmmuseum Berlin*. Berlin 2000, S. 79–106.
- Schwerfel, Heinz-Peter (Hrsg.): *Fusionen. Jean-Louis Faure. Alain Fleischer. Bertrand Lavier. Georges Rousse*. Leverkusen 1989.
- Searle, John R.: „Was ist ein Sprechakt?“. In: Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M. 2002, S. 83–103.
- Segeberg, Harro (Hrsg.): *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. München 1996.
- Semon, Richard: *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig 1911³.
- Siegele, Ludwig/Stephen Cicco: „Die Schönen und das Bit“. In: *Die Zeit* (Magazin). (07.11.1997), Nr. 46, S. 40–47.
- Siemens, Hans: „Eine Filmkritik, wie sie sein soll“. In: *Die Weltbühne*. (14.06.1927), S. 947.
- Sierek, Karl: „Eye-Memory und mimische Entladung. Der Warburg-Kreis und die Darstellung des Gesichts im bewegten Bild“. In: *Montage av*. Bd. 13 (2004), H. 1, S. 72–89 (Thema des Heftes: *Das Gesicht im Film/Filmologie und Psychoanalyse*. Hrsg. von Joanna Barck/Wolfgang Beilenhoff).
- Simmel, Georg: „Philosophie der Mode“. In: *Gesamtausgabe*. Hrsg. von Otthein Ramstedt. Bd. 10. Hrsg. von Michael Behr/Volkhardt Krech/Gert Schmidt. Frankfurt a. M. 2000², S. 7–37.
- Ders.: *Die Großstädte und das Geistesleben* (1905). Frankfurt a. M. 2006.

QUELLEN

- Ders.: „Die Großstädte und das Geistesleben“. In: ders.: *Soziologische Ästhetik*. Hrsg. von Klaus Lichtblau. Wiesbaden 2009, S. 103–114.
- Simplicissimus*. 31 (1927), H. 44.
- Sontag, Susan: „In Platons Höhle“. In: dies.: *Über Fotografie*. Deutsch von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt a. M. 2003¹⁵, S. 9–30.
- Dies.: „Objekte der Melancholie“. In: dies.: *Über Fotografie*. Deutsch von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt a. M. 2003¹⁵, S. 53–83.
- Dies.: „The Twentyfirst Century Will Begin in Sarajevo“. Interview von Alfonso Armada. In: Leland Poague (Hrsg.): *Conversations with Susan Sontag*. Jackson 1995, S. 267–270.
- Dies.: *Das Leiden anderer betrachten*. Deutsch von Reinhard Kaiser. München 2003.
- Dies.: *Über Fotografie*. Deutsch von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt a. M. 2003¹⁵.
- Spiel: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft*. Jg. 20 (2001), H. 2, Sonderdruck 2003 [DFG-Forschungskolleg *Medienumbrüche*].
- Spies, Werner (Hrsg.): *Surrealismus 1919–1944*. Düsseldorf 2002.
- Stadler, Peter: „Massen und Mächte. Rückblick auf ein historisches Muster“. In: *NZZ*. Nr. 24/25 (August 2002), S. 49.
- Starobinski, Jean: *1789. Die Embleme der Vernunft*. München/Wien/Zürich 1981.
- Stephan, Inge/Sigrid Weigel (Hrsg.): *Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption*. Hamburg 1989.
- Stephan, Inge: „Das Haar der Frau. Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung“. In: Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 27–48.
- Straumann, Barbara: „Queen, Dandy, Diva – Eine Geschichte der theatralischen Selbstentwürfe vom höfischen Schauspiel bis zur Photographie“. In: Elisabeth Bronfen/dies.: *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*. München 2002, S. 69–87.

- Thacker, Eugene: *Biomedía*. Minnesota 2004.
- Thacker, Eugene: „DNA, DATA, AND BIOMEDIA“. In: Hermann Nöring/Alfred Rotert/Ralf Sausmikat (Hrsg.): *Europäisches Medienkunst Festival/European Media Art Festival*. Osnabrück 2003.
- Theissing, Heinrich: *Die Zeit im Bild*. Darmstadt 1987.
- Theremin, Lev: „Ätherwellen und neue Wege der Musik“. In: *Funk*. Bd. 44 (1927), S. 368.
- Tisdall, Caroline/Angelo Bozzola: *Futurism*. London 1977.
- Todorov, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris 1970.
- Töteberg, Michael: *Fritz Lang Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1985.
- Ulrich, Wolfgang: *Die Geschichte der Unschärfe*. Berlin 2003².
- Valéry, Paul: *Leonardo da Vinci*. Frankfurt a. M. 1998.
- Vattimo, Gianni/Aldo Rovatti (Hrsg.): *Il pensiero debole*. Mailand 2010.
- Venus. Bilder einer Göttin*. Hrsg. von der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München 2001.
- Vinken, Barbara: „Make War not Love. Pulp Fiction oder Marinettis ‚Mafarka‘“. In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Amsterdam/Atlanta 2000, S. 183–204.
- Vinken, Barbara: *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1993.
- Vogel, Juliane: „Himmelskörper und Schaumgeburt: Der Star erscheint“. In: Wolfgang Ullrich/Sabine Schirdewahn (Hrsg.): *Stars. Annäherungen an ein Phänomen*. Frankfurt a. M. 2002, S. 11–39.
- Vögle, Theresa: *Mediale Inszenierungen des Mezzogiorno. Die ‚Südfrage‘ als Prüfstein der Einheit Italiens und der Idee Europas*. Heidelberg 2012.
- Vrhunc, Mirjana: *Bild und Wirklichkeit. Zur Philosophie Henri Bergsons*. München 2002.

QUELLEN

- Wainwright, J. A.: „Desolation Angels-World and Earth in ‚Picknick at Hanging Rock‘“. In: *Antipodes: A North American Journal of Australian Literature*. Jg. 10 (Dez. 1996), H. 2, S. 121-123.
- Warburg, Aby: *Gesammelte Schriften*. Studienausgabe. I. Abteilung. Bd. I,1. Reprint der Ausgabe von 1932. Hrsg. von Horst Bredekamp u.a. Berlin 1998.
- Ders.: *Die Erneuerung der heidnischen Antike*. Repr. der Ausgabe von 1932. *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*. Hrsg. von Horst Bredekamp u.a. / *Abteilung*. Bd. I, 1. Berlin 1998.
- Ders.: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hrsg. von Martin Warnke. In: ders.: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*. Hrsg. von Horst Bredekamp u.a. Bd. 2,1. Berlin 2000.
- Ders.: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*. Hrsg. von Martin Treml u.a. Berlin 2010.
- Warnke, Martin: „Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz“. In: Werner Hofmann/Georg Syamken/ders. (Hrsg.): *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt a. M. 1980, S. 114–164.
- Weigel, Sigrid: „Aby Warburgs Schlangenritual. Korrespondenzen zwischen der Lektüre kultureller und geschriebener Texte“. In: Aleida Assmann (Hrsg.): *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M. 1996, S. 269–288.
- Dies.: „Aby Warburgs ‚Göttin im Exil‘. Das ‚Nymphenfragment‘ zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine“. In: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*. (2000). Bd. 4, S. 67-103.
- Dies.: „Die geraubte Stimme und die Wiederkehr der Geister und Phantome. Film- und Theorieschichtliches zur Stimme als Pathosformel“. In: Inge Münz-Koenen/Wolfgang Schäffner (Hrsg.): *Masse und Medium. Verschiebungen in der Ordnung des Wissens und der Ort der Literatur 1800/2000*. Berlin 2002, S. 155–169.
- Weihsmann, Helmuth: „Baukunst und Filmarchitektur im Umfeld der filmischen Moderne“. In: Harro Segeberg (Hrsg.): *Mediengeschichte des Films. Bd. 3:*

Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. München 2000, S. 177–215.

Weiss, Peter: *Avantgarde Film.* Frankfurt a. M. 1995.

Werber, Niels/Stefan Kaufmann/Lars Koch (Hrsg.): *Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch.* Stuttgart 2014.

Wesenberg, Angelika (Hrsg.): *Impressionismus – Expressionismus. Kunstwende.* München 2015.

Willmer, Lutz: „Der Futurismus und das Internet“. In: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): *Im Bann der Medien.* Bochum 1997, S. 1005–1007.

Wind, Edgar: *Heidnische Mysterien in der Renaissance.* Deutsch von Christa Münstermann u.a. Frankfurt a. M. 1984².

Wirth, Uwe (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt a. M. 2002 [Reihe *Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft*, Bd. 1575].

Wulf, Christoph: „Magen. Libido und Comunitas – Gastrolatrie und Askese“. In: Claudia Benthien/ders. (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie.* Reinbek bei Hamburg 2001, S. 193–207 [Reihe *Rowohlt's Enzyklopädie*, Bd. 55642].

Wehle, Winfried: „Entgrenzung ins Transhumane. Über mythische Leere und mediale Fülle in futuristischer Kunst“. In: Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien.* Heidelberg 2006, S. 89–108 [Reihe *Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft*, Bd. 149].

Weissweiler, Lilli: *Futuristen auf Europa-Tournee. Zur Vorgeschichte, Konzeption und Rezeption der Ausstellungen futuristischer Malerei (1911–1913).* Bielefeld 2009 [Reihe *Image*].

Zima, Peter (Hrsg.): *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film.* Darmstadt 1995.

QUELLEN

Zima, Peter: „Ästhetik, Wissenschaft und ‚wechselseitige Erhellung der Künste‘“. In: ders.: *Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film*. Darmstadt 1995, S. 1–28.

Zimmermann Michael W.: *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*. Weinheim 1991.

Ders.: *Industrialisierung der Phantasie. Malerei, illustrierte Presse und das Mediensystem der Künste in Italien, 1875-1900*. Berlin 2006.

Zumbusch, Cornelia: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Berlin 2004 [Reihe *Studien aus dem Warburg-Haus*, Bd. 8].

Žižek, Slavoj: *Körperlose Organe. Bausteine für eine Begegnung zwischen Deleuze und Lacan*. Deutsch von Nikolaus G. Schneider. Frankfurt a. M. 2005 [Reihe *Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft*, Bd. 1698].

Žmegač, Viktor: „Montage/Collage“. In: Dietmar Borchmeyer/ders. (Hrsg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt a. M. 1987, S. 259–264.

FILME

BALLET MECHANIQUE/DAS MECHANISCHE BALLET. FR 1924, Reg.: Fernand Leger.

BERLIN – EINE SINFONIE DER GROSSSTADT. D 1927, Reg.: Walter Ruttmann.

BLADE RUNNER/BLADE RUNNER. USA 1982, Reg.: Ridley Scott.

BLOW UP/BLOW UP. UK 1966, Reg.: Michelangelo Antonioni.

BRONENOSSEZ POTJOMKIN/PANZERKREUZER POTESKIN. UdSSR 1925, Reg.: Sergei Eisenstein.

CABIRIA/CABIRIA. IT 1914, Reg.: Giovanni Pastrone.

CITIZEN CAINE/CITIZEN CAINE. USA 1941, Reg.: Orson Welles.

THE FIFTH ELEMENT/DAS FÜNFTTE ELEMENT. FR. 1997, Reg.: Luc Besson.

GRAVITY/GRAVITY. USA 2013, Reg.: Alfonso Cuarón.

GREAT EXPECTATIONS/GROSSE ERWARTUNGEN. USA 1998, Reg.: Alfonso Cuarón.

HARRY POTTER AND THE PRISONER OF AZKABAN/HARRY POTTER UND DER GEFANGENE VON ASKABAN. USA/UK 2008, Reg.: Alfonso Cuarón.

HUGO/HUGO CABRET. USA 2011, Reg.: Martin Scorsese.

L'INHUMAINE/DIE UNMENSCHLICHE. FR 1924, Reg.: Marcel L'Herbier.

L'UOMO MECCANICO/L'UOMO MECCANICO. IT 1921, Reg.: André Deed.

LE PASSION DE JEANNE D'ARC/DIE PASSION DER JUNGFRAU VON ORLÉANS. FR 1928, Reg.: Carl Theodor Dreyer.

METROPOLIS. D 1927, Reg.: Fritz Lang.

PICKNICK AT HANGING ROCK/PICKNICK AM VALENTINSTAG. AUS 1975, Reg.: Peter Weir.

STRAMILANO/STRAMILANO. IT 1929, Reg.: Corrado d'Errico.

TERMINATOR II/TERMINATOR II. USA 1990, Reg.: James Cameron.

THAÏS/THAÏS. IT 1916, Reg.: Anton Giulio Bragaglia.

THE BIRTH OF A NATION/DIE GEBURT EINER NATION. USA 1915, Reg.: David W. Griffith.

QUELLEN

VELOCITÀ/GESCHWINDIGKEIT. IT 1931, Reg.: Tina Cordero/Guido Martina/Pippo Oriani.

Y TU MAMA TAMBIEN/ Y TU MAMA TAMBIEN – LUST FOR LIFE. MEX 2001, Reg.: Alfonso Cuarón.

MUSIKCLIPS

EXPRESS YOURSELF/EXPRESS YOURSELF. USA 1989, Reg.: David Fincher.

RADIO GA GA/RADIO GA GA. UK 1984, Reg.: David Mallet.

VIDEOINSTALLATION

LA VAGUE GELÉE/DIE GEFRORENE WELLE. FR 1996, Reg.: Alain Fleischer.

INTERNETQUELLEN MIT AUTOR

- Abele, Patric: „3D-Effekte für Hollywood. Ein Oscar geht nach Frankfurt“. In: *hr-Online*, (27.02.2012). URL: http://www.hr-online.de/website/archiv/2012/index.jsp?rubrik=78425&key=standard_document_47041477 (17.03.2014).
- Alberti, Leon Battista: *De pictura*. Libro secondo, § 45. URL: <http://www.filosofico.net/albertidepictura.htm> (11.12.2015).
- Bragaglia, Anton Giulio: THÄIS. In: *Youtube*. URL: www.youtube.com/watch?v=EfvuyeLGKAA (17.04.2014).
- Catts, Oron/Dr. Stuart Bunt: „Symbiotica, das kollaborative Forschungslabor für Kunst und Wissenschaft“. URL: www.symbiotica.uwa.edu.au (29.09.2005).
- Catts, Oron/Ionat Zurr/Guy Ben-Ary: „Tissue Culture & Art(ificial) Wombs“. URL: www.tca.uwa.edu.au/atGlance/pubMainFrames.html (02.08.2004).
- Chiancone-Schneider, Donatella: *Avantgarde und Komik zwischen bildenden und darstellenden Künsten* (Dissertation an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, 2005). URL: <http://hss.ulb.uni-bonn.de/2005/0633/0633.pdf> (21.01.2018).
- d’Errico, Corrado: STRAMILANO I. In: *Youtube*. URL: www.youtube.com/watch?v=8rHZ3EdWbtl (04.05.2013).
- d’Errico, Corrado: STRAMILANO II. In: *Youtube*. URL: www.youtube.com/watch?v=HckDmfSGgsE (04.05.2013).
- Ebert, Roger: „Y Tu Mama Tambien“. In: *Rogerebert.com*. URL: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20020405/REVIEWS/204050304/1023> (13.03.2012).
- Ebert, Roger: „Y Tu Mama Tambien“. In: *Chicago Sun Times* (05.04.2002). URL: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20020405/REVIEWS/204050304/1023> (13.03.2012).
- Reicher, Isabella: „Reisen in der Luftblase“. In: *Der Standard* (23.07.2004). URL: http://194.116.243.26/1146147/Reisen-in-der-Luftblase?_lexikaGroup=26 (12.03.2012).

QUELLEN

Scorsese, Martin: „Es warf mich um‘. Wie rettet man das Kinogedächtnis? [Interview mit Katja Niccodeums]. In: *Die Zeit*. (10.02.2012). URL: <http://www.zeit.de/2012/07/F-Interview-Scorsese> (17.03.2014).

Seyboth, Patrick: „Hugo Cabret. Scorsese mal ganz anders [...]“. In: *epd-Film*. Das Kino-Magazin. (01.02.2012). URL: http://www.epd-film.de/33194_90794.php (17.04.2014).

Sommer, Manfred. „Zuinnerst sind wir reine Zeit. Henri Bergsons: Schöpferische Evolution“. In: *FAZ* (28.11.2013). URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/henri-bergson-schoepferische-evolution-zuinnerst-sind-wir-reine-zeit-12684498-p2.html?printPagedArticle=true> (17.03.2014).

The Manifesto of the Futurist Programmers. Based on the Manifesto of the Futurist Painters by Umberto Boccioni 1910. URL: <http://www.sgi.com/grafica/future/futman.html> (10.05.2004).

Zeit-Redaktion: „Die Neuentdeckung von Metropolis“. In: *Zeit Online* (02.07.2008). URL: <http://www.zeit.de/online/2008/27/metropolis-vorab> (17.05.2015).

INTERNETQUELLEN OHNE AUTOR

<http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2...>
(10.03.2009).

<http://www.eikones.ch> (14.05.2005).

AUSSTELLUNGEN

„...auch wir maschinen, auch wir mechanisiert!...“ Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915–1945. Museum am Ostwall, Dortmund (10.03.2002–10.06.2002).

Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909–1918. Sprengel Museum, Hannover (11.03.2001–21.06.2001).

Georgia Krawiec. EXodus. Galerie im ZIMT, Universität Siegen (02.03.2009–30.04.2009).

Geschlechterkampf. Franz von Stuck bis Frida Kahlo. Städel-Museum, Frankfurt am Main (29.11.2016–19.03.2017).

Impressionismus/Expressionismus. Kunstwende. Alte Nationalgalerie, Berlin (22.05.2015–20.09.2015).

Sprachen des Futurismus. Literatur, Malerei, Skulptur, Musik, Theater, Fotografie. Martin-Gropius-Bau, Berlin (02.10.2009–11.01.2010).

Surrealismus 1919–1944. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (20.07.2002–24.11.2002).

The Guggenheim Collection. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (27.07.2006–07.01.2007).

Wolfgang Tillmanns. K21 Ständehaus, Düsseldorf (02.03.2013–07.07.2013).

ABBILDUNGEN

Im nachfolgenden Abbildungsverzeichnis werden keine selbsterstellten Screenshots aufgelistet.

EINLEITUNG

Paragone 1900

Abbildungen: Abb. 1: Eadweard Muybridge: *Mohammed running stride/Mohammed in Bewegung*, 1882 • Abb. 2: Étienne-Jules Marey: *Le mécanisme du vol/Analyse des Fluges*, 1883–87.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Hans Christian Adam (Hrsg.): *Eadweard Muybridge. The Human and Animal Locomotion Photographs*. Köln 2016, S. 63 • Abb. 2: Marta Braun: *Picturing time. The work of Étienne-Jules Marey (1830–1904)*. Chicago 1992, S. 139, Abb E.

PATHOSFORMEL VENUS?

Überlegungen zu einer Mythengestalt bei Aby Warburg

Abbildungen: Abb. 5: Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Tafel 39, ca. 1925 • Abb. 6: Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Tafel 47, ca. 1925 • Abb. 7: Giacomo Balla: *Linee forza di paessaggio/Geschwindigkeitslinien + Explosion*, 1918 • Abb. 8: Giulio D'Anna: *Aerodinamica femminile/Weibliche Flugdynamik*, um 1934 • Abb. 9: Aby Warburg: *Tanz der Pueblo-Indianer*, 1895 • Abb. 10: Aby Warburg: *Fliehende Indianerin*, 1895.

Abbildungsnachweis: Abb. 5: Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hrsg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink. In.: ders.: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*. Hrsg. von Horst Bredekamp u.a. 2. Abteilung. Bd. II. Berlin 2000, S. 69 • Abb. 6: Ebd., S. 87 • Abb.7: © VG Bild-Kunst, Bonn 2017 • Abb.8: © Archivio Storico Futuristi Siciliani/Diomedea Archivio, Palermo 2018 • Abb. 8: Benedetta Cestelli Guidi/Nicolas Mann (Hrsg.): *Grenzerweiterungen. Aby Warburg in Amerika 1895-1896*. Hamburg/München 1999, S. 135, Abb. 73 • Abb. 9: Ebd., S. 102, Abb. 33.

DYNAMISIERUNG DES GESICHTS IN PHOTOGRAPHIE UND FILM DES ITALIENISCHEN FUTURISMUS

Abbildungen: Abb. 1: Anton Giulio Bragaglia: *Ritratto polifisiognomico di Umberto Boccioni/Das polyphysiognomische Porträt Umberto Boccionis*, 1913 • Abb. 2: Umberto Boccioni: *Io, noi, Boccioni/Ich, wir, Boccioni*, zwischen 1905 und 1907 • Abb. 5: Giacomo Balla: *Automobile in corsa/Rasendes Automobil*, 1911 • Abb. 6: Fortunato Depero: *Autoritratto con pugno/Autoporträt mit gehobener Faust*, 1915 • Abb. 7: Fortunato Depero: *Autoritratto/Autoporträt (Zynisches Lachen)*, 1915 • Abb. 8: Anton Giulio Bragaglia: *Autoritratto/Autoporträt*, um 1914.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: © VG Bild-Kunst, Bonn 2017 • Abb. 2: Giovanni Lista: *Futurism & Photography*. London 2001, S. 18 • Abb. 5: © VG Bild-Kunst, Bonn 2017 • Abb. 6: © VG Bild-Kunst, Bonn 2017 • Abb. 7: © VG Bild-Kunst, Bonn 2017 • Abb. 8: © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

DIE BEWEGTE FRAU UND DIE FUTURISTISCHEN MODEINSZENIERUNGEN

Abbildungen: Abb. 1: Giacomo Balla: *Dinamismo del cane al guinzaglio/Dynamismus des Hundes an der Leine*, 1912 • Abb. 2: Anton Giulio Bragaglia: *Il pittore futurista Giacomo Balla*, 1912 • Abb. 3: Wanda Wulz: *WunderBar/WunderBar*, 1932.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: © VG Bild-Kunst, Bonn 2017 • Abb. 2: © VG Bild-Kunst, Bonn 2017 • Abb. 3: © Fratelli Alinari I.d.e.a. Spa, Florenz 2018.

VOM ERSCHEINEN UND VERSCHWINDEN DER GEGENSTÄNDE Spätfuturistische Visionen

Abbildungen: Abb. 1: Giacomo Balla: *Bambina che corre sul balcone/Auf einem Balkon laufendes Mädchen*, 1912 • Abb. 2: Anton Giulio Bragaglia: *Cambiando positura/Eine Geste des Oberkörpers*, 1911 • Abb. 3: Anton Giulio Bragaglia: *Mano in moto/Hand in Bewegung*, 1911.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: © VG Bild-Kunst, Bonn 2017 • © VG Bild-Kunst, Bonn 2017 • © VG Bild-Kunst, Bonn 2017.

DER „BETRACHTER [...] IN DER MITTE DES BILDES“ ODER:
SIMULTANEITÄT IN ANALOGEN UND DIGITALEN MEDIEN

Anton Giulio Bragaglia's THAÏS (It. 1916) und Martin Scorseses HUGO/HUGO
CABRET (USA 2011) (S.)

Abbildungen: Abb. 1: Umberto Boccioni: *La strada entra nella casa/Die Straße
dringt ins Haus*, 1911.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Norbert Nobis (Hrsg.): *Der Lärm der Straße. Ita-
lienischer Futurismus 1908–1918*. Hannover 2001, S. 87, Abb. 10.

TEXTNACHWEIS

- „Pathosformel ‚Venus‘? Überlegungen zu einer Mythengestalt bei Aby Warburg“.
In: Yasmin Hoffmann/Walburga Hülk/Volker Roloff (Hrsg.): *Alte Mythen – Neue Medien*. Heidelberg 2006, S. 33–51 [*Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft*, Bd. 149].
- „Dynamisierung des Gesichts in Photographie und Film des italienischen Futurismus“. In: Wolfgang Beilenhoff/Marijana Erstić/Walburga Hülk/Klaus Kreimeier (Hrsg.): *Gesichtsdetektionen in den Medien des zwanzigsten Jahrhunderts*. Siegen 2006, S. 135-152.
- „Die bewegte Frau und die futuristischen Modeinszenierungen“. In: Sabine Schrader/Barbara Tasser (Hrsg.): *Futurismo al 100%/100% Futurismus*. Innsbruck 2012, S. 91-101.
- „Masse – Moloch – Maschinen-/Mensch: ‚Metropolis‘ als (post-)moderne Umkodierung der Vor-Bilder“. In: Walburga Hülk (Hrsg.): *Spektrum. Siegener Perspektiven einer romanischen Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft*. Siegen 2003, S. 131-149 [*Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft*, Bd. 148].
- „Der futuristische Film ‚Velocità‘ im Lichte Bergsons und Deleuzes Zeit- bzw. Kinophilosophie“. In: Donatella Chiancone-Schneider (Hrsg.): *Zukunftsmusik oder Schnee von gestern? Interdisziplinarität, Internationalität und Aktualität des Futurismus. Akte der gleichnamigen Tagung/Arte dell'avvenire o acqua passata? Interdisciplinarità, internazionalità e attualità del Futurismo. Atti del convegno omonimo*. Köln 2010, S. 62-77.
- „Biofuturistische Implikationen transgener Kunstexperimente“. In: Walburga Hülk/Gregor Schuhen/Tanja Schwan (Hrsg.): *(Post-)Gender. Choreographien / Schnitte*. Bielefeld 2006, S. 211-227 [*Reihe Medienumbrüche*, Bd. 15].

QUELLEN

- „Bilder in Bewegung. Impulse der italienischen Avantgarde“. In: Marijana Erstić/Walburga Hülk/Gregor Schuhen (Hrsg.): *Körper in Bewegung. Modelle und Impulse der italienischen Avantgarde*. Bielefeld 2009, S. 23-31 (Text: „Vom Erscheinen und Verschwinden der Gegenstände. Spätfuturistische Visionen“/Futuristische Kunst).
- „Vom Erscheinen und Verschwinden der Gegenstände. Futuristische Visionen“. In: Ralf Schnell/Georg Stanitzek (Hrsg.): *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*. Bielefeld 2005, S. 43-61 (mit Walburga Hülk) [Reihe *Medienumbrüche*, Bd. 11] (Text: „Vom Erscheinen und Verschwinden der Gegenstände. Spätfuturistische Visionen“/Alain Fleischer).
- „Die Umkodierung des Futurismus in Alfonso Cuaróns Spielfilm ‚Y tu mamá también‘ (2011) oder vom Manifest des Reisens“. In: Kirsten von Hagen/Ansgar Thiele (Hrsg.): *Transgression und Selbstreflexion. Roadmovies in der Romania*. Tübingen 2013, S. 163-173 [Reihe *Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft*, Bd. 24].
- „Der ‚Betrachter [...] in der Mitte des Bildes‘ oder: Simultaneität in analogen und digitalen Medien. Am Beispiel von Anton Giulio Bragaglias ‚Thais‘ (1916) und Martin Scorseses ‚Hugo‘/‚Hugo Cabret‘ (2011)“. In: *Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*, Bd. 9 (2017), H. 1, S. 115-126.

Das 20. Jahrhundert kann als ein neues Jahrhundert der Verunsicherung definiert werden. Aus medienwissenschaftlicher Sicht wird oftmals von einer Krise der Gestik und der Bewegung in Bildern und Texten zu Beginn des 20. Jahrhunderts gesprochen, die einhergeht mit der Entwicklung neuer Medien. Diese verweist auf einen neuen Paragone als einen Vergleich zwischen den alten Künsten und den neuen Medien, wie er im Rahmen des Ersten italienischen Futurismus (1909–1918) zu beobachten ist: Die damals neuen Medien Photographie und Film stehen in einem Wettstreit mit den wesentlich älteren Künsten Malerei und Skulptur. Die Autorin analysiert die technisch-medialen Erneuerungen als Veränderung der Wahrnehmungsmuster im italienischen Futurismus und in dessen künstlerischer Nachfolge im Rahmen einer intermedial sowie komparatistisch ausgerichteten Studie.