



PARADIGMA

STUDIENBEITRÄGE ZU LITERATUR
UND FILM

**Textualität und Visualität
Die Medienkultur der 1920er-Jahre**

Paradigma
Studienbeiträge zu Literatur und Film
7

"belle belle comme
une fleur de verre"





Universität Münster

herausgegeben von Andreas Blödorn und Stephan Brössel

Textualität und Visualität



Paradigma
Studienbeiträge zu Literatur und Film
7

Herausgegeben von
Andreas Blödorn
Stephan Brössel

Münster: Germanistisches Institut
2024

Inhalt

Wege der Literatur- und Mediensemiotik: Textualität und Visualität in der ‚visuellen Kultur‘ der 1920er-Jahre.....	6
<i>Andreas Blödorn, Stephan Brössel</i>	
„So wie alle Bände einer vielbegehrten Leihbibliothek, war das Buch – schmutzig – abgegriffen.“ Bildlichkeit und Textualität in den 1920er-Jahren am Beispiel der pornografischen Zeitschrift <i>Der Junggeselle</i>	10
<i>Maren Plottke</i>	
„Man kann sagen, daß wir die Welt mit vollkommen anderen Augen sehen“ – die Neuverhandlung von Visualität in Moholy-Nagys Bauhausbuch <i>Malerei, Fotografie, Film</i> (1925)	19
<i>Julius Kuebart, Lea Pelzer</i>	
„Und dann erst blendet es auf, und wir sehen“, oder Die neue Frau: der Mann. Visualität/Textualität in Tucholskys Filmexposé <i>Seifenblasen</i>	26
<i>Tim Preuß</i>	
Der <i>neue Mensch</i> trägt eine Kamera: Dziga Vertovs Sprache des Films	35
<i>Jonas Timmerhues</i>	
Öffne deine Augen, denn du träumst nicht. Man Rays L'ÉTOILE DE MER und die surrealistische Vision	41
<i>Niklas Lotz, Romany Schmidt</i>	
„Wer das Wort wüßte?“ – Medienreflexivität und jüdische Fremddarstellung in DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM.....	49
<i>Maren Plottke</i>	
„Konzentrierte Lebensfreude“ – Medienreflexive Aushandlungsprozesse und Diskursverhandlungen im Animationsfilm der 1920er-Jahre bei Reiniger und Disney	55
<i>Niklas Lotz, Jonas Timmerhues</i>	
VAMPYR – DER ‚grenzenlose‘ TRAUM DES ALLAN GREY.....	66
<i>Lena Hortian</i>	

Rechtlicher Hinweis.....	73
--------------------------	----

Wege der Literatur- und Mediensemiotik: Textualität und Visualität in der ‚visuellen Kultur‘ der 1920er-Jahre

Andreas Blödorn, Stephan Brössel

Auf den weit verzweigten ‚Wegen‘ der Literatur- und Mediensemiotik wandelnd setzt sich das Forschungskolloquium „Literatur- und Mediensemiotik“ am Germanistischen Institut in Münster mit Grundfragen zeichentheoretischer Terminologien und Instrumentarien auseinander, insbesondere hinsichtlich ihres heuristischen Nutzens in der Beschäftigung mit Medienprodukten, die immer auch als kulturelle (Er-)Zeugnisse ihrer Zeit anzusehen sind. So steht nicht allein die Fundierung der Handwerkszeuge im Fokus, die Sensibilisierung für semiotische Theorien und Methodiken, die Verständigung auch über ‚Klassiker‘ der Zeichentheorie (u. a. in Wiederaufnahme einiger Ideen des 1978 ins Leben gerufenen „Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik“; vgl. Dutz 1986), sondern angestrebt wird vor allem die Zusammenstellung eines ‚Tool Case‘ für eine medienkulturwissenschaftlich ausgerichtete strukturelle Textanalyse.

Themenschwerpunkt im Sommersemester 2023 bildete die von Béla Balázs in seiner für die 1920er-Jahre repräsentativen wie für die wissenschaftliche Rekonstruktion der Zeit wegweisenden Schrift *Der sichtbare Mensch* (1924) ausgerufene ‚visuelle Kultur‘, ein medienhistorischer Umschlagpunkt und Experimentalraum, an und in dem, so Balázs, besonders die Kinematografie emergente Potenziale hervorruft:

Nun ist eine andere Maschine an der Arbeit, der Kultur eine neue Wendung zum Visuellen und dem Menschen ein neues Gesicht zu geben. Sie heißt Kinematograph. Sie ist die Technik zur Vervielfältigung und Verbreitung geistiger Produktion, genau wie die Buchpresse, und ihre Wirkung auf die menschliche Kultur wird nicht geringer sein. (Balázs 2001: 16)

Balázs nimmt in seinen zeitdiagnostischen Überlegungen an, dass diese „Wendung zum Visuellen“ mit der Ausbildung einer ‚visuellen Sprache‘ korrespondiert, die die „Kultur der Worte“ (ebd.: 19) mehr oder minder ablöse. Doch Emergenz zeigt sich, so möchten wir im Anschluss daran meinen, gerade dort, wo es zum tatsächlichen ‚Umschlag‘ kommt, zur Kopräsenz von Wort und Bild, in unterschiedlicher Weise das Textuelle visuell, markierte Multimodalität evoziert oder eine spezifische medienkonvergente Konstellation geltend gemacht wird – und das in ästhetischen Medienprodukten selbst oder in kulturkritischen Dokumenten wie dem von Balázs, wo ja genau der Übergang als solcher thematisch manifest wird. Als Beispiele im künstlerischen Feld wären etwa Carl Mayers und Hans Janowitz’ Drehbuch und Robert Wiens Film *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1919/1920) zu nennen, die jeweils im Schrifttext das Visuelle und im filmischen Bewegtbild die Schriftsprache mitdenken und beides

miteinander in Beziehung setzen und funktionalisieren. Das Filmdrehbuch als damals „neue ästhetische Form“, so heißt es in einem Essay zur Neuauflage von Mayers Text, sei ein „Schulbeispiel filmgerechten Schreibens“ (Prawer 1995: 11), ergo ein Exemplum für solche Phänomene, auf denen aufbauend sich die ‚visuelle Kultur‘ formiert. Globaler gefasst und in kultursemiotischem Duktus formuliert: Die Semiosphäre der 1920er-Jahre (im Sinne Lotmans 2010) stellt sich dar als Experimentalraum der Medialisierung, als Zeichenraum, in dem offenbar Tradition und Innovation zusammenlaufen.

Neben der Aufgabe, Einblick zu nehmen in die vielschichtige, heterogene und spannungsreiche Zeit der Weimarer Republik (vgl. Faulstich 2008), oblag es dem Kolloquium, die Kategorien der ‚Textualität‘ und ‚Visualität‘ zu durchleuchten, in ihrer Grundierung zu erfassen und auf ihre analytische Tragfähigkeit hin zu prüfen. Es zeigten sich hierbei Probleme wie Herausforderungen.

Zunächst sollte ein dezidiert weiter Textbegriff in Anschlag gebracht werden: Mit Jurij M. Lotman definieren wir all diejenigen Artefakte als Text, die fixiert, begrenzt und strukturiert sind (vgl. Lotman 1981: 83–86). ‚Texte‘ stellen demnach alle menschlichen Äußerungen dar, die bedeutungstragend sind, d. h. Äußerungen in natürlicher oder künstlicher Sprache und solche in anderen Zeichensystemen:

normalsprachliche Texte der Alltagskommunikation; religiöse, philosophische, wissenschaftliche, ‚hohe‘ und ‚triviale‘ literarische Texte; epische, dramatische, lyrische Texte; Produkte der Malerei, Plastik, Architektur; Comic Strips, Filme, Werbung; im Prinzip auch gestische oder mimische Äußerungen. (Titzmann 1993: 9)

Um also einen Zugriff zum gegebenen Problemfeld zu gewährleisten, müssen wir eine Grundeigenschaft voraussetzen: den textuellen Charakter bestimmter Artefakte, ihre ‚Textualität‘. Texte zeichnet ihre Speicherung und wiederholbare Lesbarkeit aus, wobei wiederum ihre Bedeutung (oder: ihr Bedeutungspotenzial) vor dem Hintergrund desjenigen Denk- und Wissenssystems entsteht, das sie hervorgebracht hat (und mit ihnen ein ganzes ‚Archiv‘): „Entscheidend für den Textbegriff ist, dass ein gespeichertes Objekt erst zum Text wird, wenn es in einer Vergleichsbeziehung mit äquivalenten Objekten in seiner spezifischen Bedeutung lesbar wird“ (Baßler 2013: 358). Frage also: Welche Vergleichs- bzw. „Ähnlichkeitsbeziehungen“ (ebd.: 360) baut die ‚visuelle Kultur‘ auf, welche Bedeutungen generiert sie dadurch?

Und damit zum zweiten Komplex: Wie der Textbegriff ist auch ‚Visualität‘ unterschiedlich definiert worden, u. a. in den *Visual Culture Studies* oder vonseiten der Visualitätskritik (vgl. Brosch/Tripp 2007; Crary 1990; Davis 2011; Elkins 2004; Mitchell 1986). Im Fokus dieser Ansätze steht gemeinhin das gesamte Feld des Visuellen und der visuellen Wahrnehmung, ohne dass eine homogene Theorie oder Herangehensweise angestrebt werden würde; vielmehr rücke die ‚Eigenlogik‘ des Visuellen in

den Vordergrund (vgl. Metzler Lexikon 2008: 784). Im Anschluss daran und in theoretisch konziserer Fassung schlägt die neuere Visualitätsforschung vor, das Spektrum auszuweiten und es „nicht länger bildimmanent, sondern konfigurativ“ (Benthin/Weingart 2014: 5) auszulegen. So meint ‚visuelle Kultur‘ mit Gustav Frank gesprochen – ganz pauschal zu verschiedenen Zeiten und Orten –

die Vielzahl der Praktiken des Herstellens, Verbreitens und Aufnehmens aller Arten von Bildern sowie die Konzepte, die dem Sehen und dem Blick, visueller Wahrnehmung und Darstellung zugrunde liegen, wie auch die Rhetoriken der Bilder und Diskurse des Ikonoklasmus und der Idolatrie. (Frank 2008: 473)

Die ‚visuelle Kultur‘ der 1920er wäre in dieser Rahmung als spezifische Spielart aufzufassen, vielleicht als Spielart mit dominant ‚visueller Signatur‘.

Visualität, so möchten wir davon ausgehend aus semiotischer Perspektive annehmen, ist als Eigenschaft, Konzept und Modus zu begreifen und damit auf einer anderen kategorialen Ebene angesiedelt als Textualität. Während Letztere eine (kulturell gerahmte) absolute Eigenschaft von Artefakten (als ‚Text‘ oder ‚nicht Text‘) bezeichnet, wäre Visualität (1) als genuine *Eigenschaft* von Bildern zu verstehen (vgl. Nöth 2002: 481), (2) als (kulturspezifisch geformtes) *Konzept*, wenn es im Sinne Franks um Bildrhetoriken und -diskurse geht, und (3) als *Modus*, wenn schriftsprachliche Texte das Visuelle evozieren und operationalisieren, sei es durch Formen der Ekphrasis, Verfahren der optischen Codierung oder der intermedialen Referenz. Dazu zählen die sprachliche Zentrierung des Sehsinns, Bild-Text-Kombinationen, Formen der visuellen Poesie, Formen der Blickwiedergabe und visuell-perzeptiven Wahrnehmung, externe/interne Okularisierung, Metaphern des Visuellen usw. *Visualität* (1) ist unter Rückgriff auf bildwissenschaftliche Ansätze zu bestimmen (vgl. Sachs-Hombach 2003), *Visualität* (2) wäre, wie im Falle der 1920er-Jahre, in ihrer jeweiligen historischen Spezifik zu taxieren, *Visualität* (3) als graduelle Repräsentationsweise zu analysieren.

Und an genau diesem Punkt setzte das Kolloquium an. Es ging darum, (a) die ‚visuelle Kultur‘ der 1920er-Jahre ausgehend von Balázs in den Blick zu nehmen, (b) die Begriffe der Textualität und Visualität herzuleiten und analytisch in Anschlag zu bringen und (c) Medienprodukte der Zeit auf ihre jeweilige Realisierung hinsichtlich des Verhältnisses beider anzugehen, um damit der spezifischen Signatur dieser Kultur auf die Spur zu kommen. Die Beiträge bieten ein anschauliches Raster instruktiver Beispiele, angefangen beim Periodikum *Der Junggeselle*, über Moholy-Nagys Bauhausbuch *Malerei, Fotografie, Film* (1925) und Tucholskys Filmexposé *Seifenblasen* (1931), bis hin zu Filmen wie Vertovs *DER MANN MIT DER KAMERA* (1929), Man Rays *L'ÉTOILE DE MER* (1928), Wegeners und Boeses *DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM* (1920), Reinigers und Disneys Animationsfilmen sowie Dreyers *VAMPYR* (1932).

Die Herausgeber danken allen Teilnehmer*innen des Kolloquiums für die stets konstruktive Zusammenarbeit und für die Bereitschaft, am vorliegenden Heft mitzuwirken. Besonderer Dank gilt Niklas Lotz für seine wertvolle Unterstützung im Redaktionsprozess. Im Namen aller Beteiligten wünschen wir eine anregende Lektüre.

Literarische Texte und andere Quellen

- Balázs, Béla (2001): „Der sichtbare Mensch“. In: Ders.: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M., S. 16–23.
- Pawer, Siegbert S. (1995): „Vom ‚Filmroman‘ zum Kinofilm“. In: Carl Mayer u. Hans Janowitz: *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20*. München, S. 11–45.

Forschungsliteratur

- Baßler, Moritz (2013): „Texte und Kontexte“. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe*. Stuttgart/Weimar, S. 355–370.
- Benthien, Claudia u. Brigitte Weingart (2014): „Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin/Boston, S. 1–28.
- Brosch, Renate u. Ronja Tripp (Hg.) (2007): *Visualisierungen. Textualität – Deixis – Lektüre*. Trier.
- Crary, Jonathan (1990): *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge.
- Dutz, Klaus D. (1986): *Zur Terminologie der Semiotik I*. Münster.
- Elkins, James (2004): *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. London/New York.
- Faulstich, Werner (Hg.) (2008): *Die Kultur der 20er Jahre*. München.
- Lotman, Jurij M. (1981): *Die Struktur literarischer Texte*. 2. Aufl. München.
- Lotman, Jurij M. (2010): *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Frankfurt a. M.
- Nünning, Ansgar (Hg.) (2008): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/Weimar.
- Mitchell, W. J. T. (1986): *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago/London.
- Nöth, Winfried (2000): *Handbuch der Semiotik*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar.
- Sachs-Hombach, Klaus (2003): *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln.
- Titzmann, Michael (1993): *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*. 3. Aufl. München.

„So wie alle Bände einer vielbegehrten Leihbibliothek, war das Buch – schmutzig – abgegriffen.“ Bildlichkeit und Textualität in den 1920er-Jahren am Beispiel der pornografischen Zeitschrift *Der Jungeselle*

Maren Plottke

Durch die bekannten Veränderungen der Medienlandschaft in der Jahrtausendwende müssen der kulturelle Stellenwert des Bildes und sein Verhältnis zum Schrifttext in den folgenden Jahrzehnten neu verhandelt werden. Dabei stehen sich Konservative, die den entstehenden Wirkungsräumen des Ikonischen keinen Kunstcharakter zugestehen wollen und in der massenhaften Zugänglichkeit auch für die unteren Gesellschaftsschichten eine Bedrohung sehen, und Avantgarde gegenüber, die die neuen technischen Möglichkeiten als positive Entwicklung mit Potenzial für neue Formen des Ausdrucks wahrnehmen.

Besonders anschaulich werden die jeweiligen Perspektiven im ‚Schund und Schmutz‘-Diskurs: Unter diesem Kampfbegriff werden in den 1920er-Jahren Massenmedien wie Bücher, Hefromane, Fotografien in unterschiedlichen Publikationsformen und Zeitschriften von der *Zentralpolizeistelle zur Bekämpfung unzüchtiger Bilder und Schriften* überprüft und ggf. indiziert. Dabei erlangt im Zeitschriftenwesen neben dem Inhalt der Texte vor allem die Integration erotisch aufgeladener Zeichnungen und Fotografien eine Aufmerksamkeit, die im Folgenden näher erfasst und am Beispiel diskutiert werden soll. Weiterhin bieten Zeitschriften durch ihren ‚Medienmix‘ eine in besonderem Maße geeignete Basis, um die von der Literaturwissenschaft angebotenen Tools zur Beschreibung und Bewertung von miteinander in Relation tretenden Bildern und Texten auf ihre praktische Eignung hin zu prüfen.

Bild-Text-Beziehungen¹

Einen ersten Anhaltspunkt zur Bestimmung der Rolle von Bild und Text in Zeitschriften kann die Theorie der Bild-Text-Beziehungen bieten. Aus den unterschiedlichen Strukturen – Bilder sind ikonische Zeichen, Sprachzeichen funktionieren arbiträr – ergibt sich ein unterschiedliches semiotisches Potenzial (vgl. Nöth 2000: 481 f.). Zu differenzierende Darstellungsfelder sind *Raum/Zeit*, *Visuelles/Nicht-Visuelles*, *Konkretes/Abstraktes* und *Einzelnes/Allgemeines*; außerdem ist festzuhalten, dass Bilder

¹ Für die in diesem Kontext geläufigen Definitionen von Bild und Text vgl. Titzmann 2017. Mit ihm wird im Folgenden ein Textbegriff angewandt, der ausschließlich Schrifttexte als ‚Text‘ denkt. Zu den konstitutiven Eigenschaften von Text vgl. auch Baßler 2013: 355-360.

in der gleichen Wahrnehmungszeit mehr Information vermitteln können als Schrifttexte und sich aus der textinhärenten Abstraktionsfähigkeit Möglichkeiten zur Formulierung logischer Beziehungen und Reflexivität ergeben, über die das Bild nicht verfügt (vgl. ebd.: 482 f). Winfried Nöth schlägt folgendes konkretes Begriffsinventar vor (vgl. ebd.):

1. *Redundanz*: Redundante Bilder fügen dem Text keine neuen Informationen hinzu, sondern illustrieren, was dort bereits Erwähnung findet. Auffälligerweise wird der gegenteilige Fall hier nicht in Erwägung gezogen; zu fragen wäre auch, ob nicht die meisten Bilder zumindest minimal Information ergänzen.
2. *Dominanz*: Das Kriterium der Dominanz bewertet, ob Bild oder Text den primären Teil der Information übermitteln.
3. *Komplementarität*: Wenn keiner der Bestandteile eines Gesamtwerks redundant ist, verhalten sie sich komplementär zueinander. Bild und Text ergänzen sich in ihrem semiotischen Potenzial.
4. *Diskrepanz und Kontradiktion*: Diskrepanz bezeichnet das gemeinsame Auftreten von Bild und Text, wenn sie in keinerlei Zusammenhang zueinanderstehen. Im Falle der Kontradiktion widersprechen ihre Aussagen einander.
5. *Räumliche Zusammenhänge*: Bild und Text können räumlich und zeitlich getrennt, nebeneinander oder ineinander übergreifend auftreten.

Insbesondere die möglichen Formen von Komplementarität werden bei Michael Titzmann ausführlicher erläutert. „Der *Text* kann für das Bild eine bedeutungsstrukturierende Funktion haben, indem er den Deutungsrahmen bzw. eine Deutungszuweisung vorgibt, das *Bild* für den Text, insofern es bedeutungsbegrenzend bzw. desambiguierend ist.“ (Titzmann 2017: 196) Als konkrete Leistungen des Texts für das Bild nennt er die Möglichkeit zur *Identifizierung* und *Kontextualisierung* des Dargestellten, außerdem die Zurverfügungstellung von *Metapropositionen* (vgl. ebd.: 196–198). Umgekehrt ermöglicht die spezifische semiotische Beschaffenheit des Bildes, Texte zu *referenzialisieren* und zu *illustrieren* (vgl. ebd.: 198 f.).

Das Medium Zeitschrift

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts treten Zeitschriften als Medium *mittlerer Geschwindigkeit* in die vorige Dichotomie von Buch und Zeitung ein (vgl. Frank/Podewski/Scherer 2010: 5 f., 31). Aktuelles Wissen und gesellschaftliche Diskurse werden durch das periodische Erscheinen mit mittlerem Abstand in Relation zu Buch und Zeitung thematisiert, sodass erste reflexive Themenverhandlungen direkt an aktuelle Geschehnisse angeschlossen werden können (vgl. ebd.).

Um 1900 verändert der Zeitschriftenmarkt sich durch die Binnendifferenzierung in unterschiedliche Unterhaltungszeitschriften, die das vormals beliebte Format der

Familienzeitschrift ablösen; Illustrationen und Inserate nehmen zu, der Vertrieb verlegt sich in den Straßen- und Einzelverkauf (vgl. ebd.). Illustrierte Zeitschriften können zu Preisen im Pfennigsegment vermarktet werden. Das Bildungsbürgertum als Adressatenkreis wird vom Wandel der Zeitschrift in ein Massenmedium in den Hintergrund gedrängt, stattdessen sehen sich zunehmend unterbürgerliche Schichten adressiert (vgl. ebd.: 17). In der Weimarer Republik steht die Zeitschrift im Diskurs dann häufig auf der untersten Stufe der Presselandschaft – als ‚Opfer eines Kulturverfalls‘ bediene sie sittliche Defizite jeglicher Art und entbehere dabei journalistischer und künstlerischer Qualitäten (vgl. ebd.: 20).

Diesem Ruf entsprechend ist die literaturwissenschaftliche Forschung zur Zeitschrift insbesondere vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart bisher wenig medien-spezifisch verlaufen. Frank, Podewski und Scherer schlagen in ihrem Beitrag zur Behebung des Desiderats vor, Literatur- und Kulturzeitschriften als *kleine Archive* wahrzunehmen, die innerhalb ihrer materiellen, pragmatisch-soziologischen und wissenschaftlichen Grenzen eine Auswahl des historischen Wissensbestands nach eigenen Organisationsregeln konzentrieren (vgl. ebd.: 41–45). Die medien-spezifische Perspektive wirft für unseren Kontext besonders die Frage nach der Verteilung von Inhalten auf verschiedene Darstellungsformen auf:

Bislang vernachlässigt und deshalb mit besonderer Aufmerksamkeit zu untersuchen ist also, welcher Darstellungsform jeweils welcher Anteil an Wissensorganisation zukommt. Korrespondiert, so eine Anschlussfrage, die angedeutete Aufgabenteilung mit der internen Gliederung der Zeitschrift? Welche Rollen spielen dabei einerseits die nicht-textuellen, etwa visuellen Inhalte, andererseits aber auch kontingente Inhalte wie Anzeigenwerbung? Welchen zugeschriebenen und tatsächlichen Status hat der literarische Text in den verschiedenen Zeitschriftenformaten? Gibt es eine signifikante Präsenz- und Aufgabenverteilung der Künste über das Spektrum dieser Formate hinweg? (ebd.: 32)

Und an späterer Stelle: „Relevant ist auch die Art und Weise der Einbindung von Bildmaterial: als bildkünstlerische oder fotografische Illustration, als ästhetische Zugabe [...] oder als von den Texten emanzipiertes Hauptstück“ (ebd.: 43).

Bild und Text im Kontext der Pornografie

Wie eingangs erwähnt, verfügt die Justiz der Weimarer Republik über die rechtliche Grundlage, als anstößig wahrgenommene Medien zu indizieren. Dabei geben weder das zumeist als ‚Lex Heinze‘ bezeichnete Gesetz von 1900 noch die in den folgenden 26 Jahren hinzukommenden Ergänzungen und vergleichbare internationale Gesetzesabkommen eine scharfe Definition dessen, was unzüchtige Bilder und Schriften kennzeichnet.

Die Unschärfe der Definition von ‚Unzüchtigkeit‘ führte in der Praxis zu einer Vielzahl voneinander abweichender Urteile der Amtsgerichte. [...] Die beklagte Leerstelle des

„normalen Scham- und Sittlichkeitsgefühls“ ermöglichte allerdings auch Anpassungen der Urteile mit der Begründung, dass sich das Normalempfinden gewandelt habe, wie die Rechtsprechung der Weimarer Republik zeigt. (Frimmel 2019: 20)

Folgerichtig fürchten sich linke Autor*innen, die ihre Texte zumindest zum Teil in den Massenmedien veröffentlichen, vor in ihren Augen unbegründeter Zensur und politischer Übergriffigkeit, während manche Verlage die immer wieder aufkommenden Anklagen gegen ihre Medien in unterschiedlichen Regionen als effektives Werbemittel zu inszenieren wissen.²

Innerhalb der Debatte geht es häufig auch um die Stellung, die Bild und Text in einem Werk einnehmen. Dabei wird zwar vonseiten der Justiz früh die Bemühung betont, ein Medienprodukt in seinem Gesamtzusammenhang wahrzunehmen, und nicht nur einzelne Bilder oder Texte zu bewerten, dennoch lässt sich sowohl in den Zensururteilen als auch in der Relevantsetzung von Verlags- und Konsument*innen-seite aus ein Primat des Bildes vor dem Text erahnen. Mit „pikanten Bildern“, „Körperstudien für Unstudierte“ und „französischen Landschaften“ wird auf Titelseiten weitaus häufiger geworben als mit „indiskreten Liebesgeschichten“; einen spannenden Fingerzeig in diese Richtung bieten auch Neuauflagen erotikfreier, kanonisierter Literatur, deren Verbreitung aufgrund von Darstellungen nur leicht bekleideter Frauen auf dem Buchdeckel diskutiert wird (vgl. ebd.: 90–106 u. 127–138). Peter Rehberg kommt in *Pornografie und Bildkritik in Texten des 20. Jahrhunderts* zu einem ähnlichen Ergebnis, bezieht dabei allerdings auch die Zeit nach dem 2. Weltkrieg in seine Beobachtungen ein:

Dass die Frage nach dem Text-Bild-Verhältnis im Genre der Pornografie nicht lediglich auf eine Gegenüberstellung von Schrift- und Bildmedien hinauslaufen kann, gilt nicht erst innerhalb einer Kultur der *media convergence*, in der Bild und Text durch Technologien wie PC und Mobiltelefon neu miteinander kombiniert werden. Denn diese Frage stellt sich insofern auch am Ort der Literatur selbst – und damit also im Medium Schrift –, als diese von der Bildlichkeit der Pornografie bereits heimgesucht wurde. So findet eine Gleichsetzung von Pornografie und Bildlichkeit sowohl innerhalb von kritischen als auch von literarischen Diskursen des 20. Jahrhunderts statt [...] Demnach wäre zu unterscheiden zwischen einer Materialisierung der Pornografie im Medium Bild – vor allem im (inzwischen hauptsächlich digitalen) fotografischen und filmischen Bild – und dem Vorkommen und der Bearbeitung von ‚visueller‘ Pornografie im kommentierenden und literarischen Text (also von ‚Pornografie‘ im engeren Sinne). (Rehberg 2014: 230)

Ebenfalls spannend, wenn auch ursprünglich nicht unter pornografischen Aspekten gedacht, sind die zeitgenössischen Einschätzungen von Béla Balázs zum Text: „Die

² Der *Simplicissimus* beispielsweise wird mehrfach nicht wegen seiner politischen redaktionellen Inhalte angegangen, sondern wegen seines Anzeigenteils, der u. a. Verhütungsmittel bewirbt (vgl. Frimmel 2019: 133 f.).

Kultur der Worte ist eine entmaterialisierte, abstrakte, verintellektualisierte Kultur, die den menschlichen Körper zu einem bloßen biologischen Organismus degradiert hat.“ (Balázs 2017: 18) Kontrastierend beschreibt er die zur visuellen Kultur gehörende Gebärdensprache als „eigentliche Muttersprache der Menschheit“ (ebd.: 18). Über den in der visuellen Kultur kommunizierenden Menschen schreibt er:

Seine Gebärden behaupten überhaupt keine Begriffe, sondern unmittelbar sein irrationelles Selbst, und was sich auf seinem Gesicht und in seinen Bewegungen ausdrückt, kommt von einer Schichte der Seele, die Worte niemals ans Licht fördern können. Hier wird der Geist unmittelbar zum Körper, wortelos, sichtbar. (ebd.: 16)

Visualität, so also die Pointe, bediene sich körperlicher statt schriftsprachlicher Ausdrucksformen und sei damit unmittelbar an das Seelenleben der Kommunizierenden gebunden. Dass sich das Visuelle in dieser Argumentation zur Darstellung von Pornografie weitaus besser eignen dürfte als Text, ist naheliegend.

Der Junggeselle

Der Junggeselle erschien von 1919–1929 im Berliner Verlag *Wilhelm Borngräber*. Gemeinsam mit der Zeitschrift *Reigen. Blätter für galante Kunst* war er das erste Herrenmagazin im deutschsprachigen Raum, das mit pornografischen Inhalten in Schrifttext, Zeichnungen und Fotografie unterhalten wollte (vgl. Frimmel 2019: 134). Es erreichte nach eigenen Angaben eine Auflage von 50.000 Exemplaren und bot neben erotischen Themen wie Erzählungen in unterschiedlichen Formaten, Berichten über das Bordelleben und Beiträgen zu aktuell gefragten, weiblichen Starpersonae auch Beiträge zu Mode, Sport, Gesellschaft und Freizeit (vgl. ebd.: 134).³ Die Publikationsabstände variierten im Laufe der Jahre; 1923 erschien die Zeitschrift wöchentlich.

Im direkten Vergleich mit anderen Zeitschriften und Medien, die zeitgleich auf dem Schwarzmarkt gehandelt wurden, wirkt *Der Junggeselle* in seiner Erotik äußerst zurückhaltend. Vermutlich um eine verspätete Veröffentlichung durch staatliche Vorüberprüfung oder gar eine Zensur zu umgehen, sind Bilder und Texte relativ subtil; zwar wird fast in allen Inhalten Sexualität verhandelt, tatsächliche sexuelle Handlungen werden aber bestenfalls angedeutet.

Die vorliegende Ausgabe wurde im Dezember 1923 publiziert. Sie enthält 12 unterschiedliche Texte, 24 Zeichnungen, und 14 Werbeanzeigen und Inserate. Auf den meisten Seiten nehmen Text und Bild etwa gleich viel Platz ein. Auffällig sind die grafisch ausgestalteten Textüberschriften mit wechselnder Typografie und gelegentliche Wechsel in der Textfarbe. Einige Zeichnungen sind zweifarbig oder schattiert, andere bunt coloriert.

³ Zum Vergleich: Die Auflage des *Simplicissimus* betrug – ebenfalls nach eigenen Angaben – bis zu 100.000 Exemplare (vgl. Frimmel 2019: 133).

Beispielhaft wird nun Seite 12 betrachtet. Sie enthält die Erzählung *Flieder* (1923) von Hanny Metzger, aufgeteilt in zwei Textblöcke, und zwei ähnlich viel Raum einnehmende Zeichnungen von Grete Kaltenecker. Im Schrifttext schildert die Erzählinstanz ihre Sinneseindrücke und Emotionen, die durch den Kontakt mit einem Buch aus einer Leihbibliothek ausgelöst werden.⁴ Entgegen der erwartbaren Korrelation von Textinhalt und Wirkung wird die Rezeption des Buchs von seinem optischen Eindruck und dem ihm anhaftenden Fliedergeruch gesteuert; tatsächlich kommt es gar nicht zur Lektüre. Stattdessen löst der Duft einen visuell erzählten *stream of consciousness* in der Erzählinstanz aus, der sie so stark emotionalisiert, dass sie das Buch am Textende wegschließt (vgl. Brössel 2014: 94-101).

Aber ich las nicht, konnte nicht lesen Ein starker, süßer Duft berührte meine Nase – erregte meine Sinne. [...] Ich konnte nicht lesen – spürte nur den Duft, der dem Buche entströmte und sich wie ein verwirrendes Netz um mein Denken legte. Blaßlila Trauben **sah** ich. **Sah** sie zwischen grünem Geäst- Und spürte den Sommer – glutvoll – berauschend. Und fühlte die trunkene Luft milder Sommernächte. **Sah** Menschen, die loderndes Begehren zueinander drängte. **Sah** Liebe unter den Blüten und empfand das Duften wie eine Qual der Sehnsucht. [...] Und **sah** eine Frau, ein vollerblühtes Weib, das so schenken kann wie der Sommer – so reich – so glutvoll. (Metzger 1923: 12; Hervorh. v. d. Verf.; M.P.]

Der von der Erzählinstanz imaginierten früheren Rezipientin des Buches gelingt, was der Instanz selbst verwehrt bleibt – sie liest den Schrifttext des Buchs und bezieht Emotionen aus ihm:

Und ich sah schwellende Lippen, heiße, wissende Augen, in denen das Miterleben stand, als sie das Buch las – sah Hände, die Sehnsucht verrieten, als sie, fast erregt, die Seiten wendeten. Da schlug ich das Buch wieder auf. Ich wollte lesen – aber der Duft drang noch stärker zu mir – umhüllte mich und gab mir ein grausames Sehnen. (ebd.)

Die im Text verhandelten Oppositionen lassen sich wie folgend zusammenfassen:

Visualität	Textualität
männlich	weiblich
<i>stream of consciousness</i>	geleitete Rezeption eines festgelegten Inhaltes
direkte Anbindung an andere Sinneseindrücke (Geruch, Tastsinn, Geschmack)	ermöglicht der Erzählinstanz keine neuen Eindrücke

⁴ Aufgrund der Tatsache, dass Homosexualität in den 1920ern nicht normalisiert war und sich die Zeitschrift an ein männliches Zielpublikum wendet, lässt sich vermuten, dass die Erzählinstanz männlich gedacht ist.

unmittelbare Erregung des Mannes	verzögerte Erregung der (vom Mann imaginierten) Frau
dominant für das Empfinden von sexueller Erregung	ermöglicht eine abgeschwächte Form weiblicher sexueller Erregung; für männliche Erregung irrelevant

Die beiden Zeichnungen zeigen jeweils dieselbe Frau in unterschiedlichen Posen. Sie sind mit Braun und Grün in verschiedenen Farbabstufungen coloriert. In der ersten Abbildung sitzt sie auf einem Hocker und trocknet sich die Füße nach einem Bad. Ihr Kleid ist enganliegend, aber eher schlicht; Arm und Finger sind mit Schmuck versehen. Der geneigte Kopf mit lächelndem Mund und den Betrachter fokussierenden Augen wirkt lasziv. In der zweiten Abbildung trägt sie mit halterlosen Strümpfen und High Heels zusätzlich erotisch aufgeladene Accessoires.

Offensichtlich stellen Bild und Text beide eine erotisch konnotierte weibliche Person vor. Die Frau im Text wird allerdings lesend beschrieben, die Frau im Bild ist beim Bade- und Ankleideprozess dargestellt. Das Bild-Text-Verhältnis ist also trotz räumlichen Nebeneinanders diskrepant. Das ist in einigen, aber nicht allen Beiträgen der Zeitschrift der Fall. Besonders bei *Moden im Schnee* (1923) und *Erlebnis* (1923) stehen die Abbildungen in einem engen semantischen Verhältnis zum Text. Hier wäre zu diskutieren, ob sie sich redundant verhalten, und der Gesamtbotschaft keine neue Information hinzufügen, oder ob ihre medien-spezifische Beschaffenheit nicht zumindest eine Illustration des dominanten Textes beiträgt. Der unterschiedliche Einsatz der Zeichensysteme im Medium verdeutlicht außerdem, dass die Benutzung visueller und textueller Inhalte in den frühen 1920ern noch verhandelt wird und sich keine Konvention ausgebildet hat.

Mit diesen Feststellungen erschöpft sich das Beschreibungsinventar des Bild-Text-Verhältnisses, offensichtlich ohne eine befriedigende Antwort auf den Einsatz der unterschiedlichen Darstellungsformen zu geben. Unter der Berücksichtigung medien-spezifischer Analyse-kriterien wie bei Frank/Podewski/Scherer ließe sich weiterführend beispielsweise nach Aspekten eines zeitschriftenspezifischen Layouts fragen, das schnell überschaubare Illustrationen und ausladende Überschriften als ‚Aufhänger‘ für Textinhalte nutzt. Spannend wäre auch ein genauerer Blick auf die zahlreichen unterschiedlichen Typografien und den Einsatz von Farbe, sowohl in den Bildern als auch der Textfarbe. Weiterhin bieten einige Überschriften bemerkenswerte Hybridformen von Bild und Text, indem Schrift und Illustrationen miteinander verbunden werden. Leider bietet der Ansatz im Anschluss an seinen Zugangsvorschlag keine konkreten Analysemethoden an. Mit Blick auf das ursprünglich erwartete Bild-primat in der Pornografie wäre ferner zu diskutieren, inwiefern die vorhandenen theoretischen Zugriffsweisen überhaupt dazu geeignet sind, die Stellung von Bild und Text in einem Kommunikationskontext, in dem der Effekt der Rezipientenerregung über der Vermittlung eines konkreten Inhalts steht, treffend zu bewerten.

Anhang: „Flieder“. In: *Der Junggeselle*, Dezember 1923.

Das Flieder



So wie alle Bände einer vielbegehrten Leihbibliothek, war das Buch — schmutzig — abgegriffen. Es hatte in vielen Händen gelegen, hatte die Sentimentalen zu Tränen gerührt, die Sehnsüchtigen traurig gemacht und die Jungen, Erwartenden mit Begeisterung erfüllt.

Ich griff darnach, als sich ein müder Herbsttag mit seiner süßlich-schwermütigen Weise von Tod und Vergehen über die Welt senkte und seinen Zauber auch in mein Zimmer trug. Ich kuschelte mich in das weiche Fell meiner Chaiselonguedecke, schlug die erste Seite des Buches auf, — nachdem ich den Widerwillen, den mir Unsauberkeit einflößt, überwunden hatte. Aber ich las nicht, konnte nicht lesen.

Ein starker, süßer Duft berührte meine Nase — erregte meine Sinne.

Flieder! Wildberauschende Sommerblüte. Was suchst du im Herbst? Ich konnte nicht lesen — spürte nur den Duft, der dem Buche entströmte und sich wie ein verwirrendes Netz um mein Denken legte.

Blaßblaue Trauben sah ich. Sah sie zwischen grünem Geäst. Und spürte den Sommer — glutvoll — berauschend. Und fühlte die trunkene Luft milder Sommernächte. Sah Menschen, die loderndes Begehren zueinander drängte. Sah Liebe unter den Blüten und empfand das Düften wie eine Qual der Sehnsucht.

Ich sog den Duft ein — trank ihn mit Verlangen. Und sah eine Frau, ein vollerblühtes Weib, das so schenken kann wie der Sommer — so reich — so glutvoll.



Zeichnungen von Grete Kaltenecker

Flieder! Sommerblume! Das konnte kein halberblühtes Mädchen sein. Sie weiß nichts von dem berausenden Duft des Flieders — liebt nur Veilchen und Maiglöckchen mit zarten stillen Gerüchen.

Und ich sah schwellende Lippen, heiße, wissende Augen, in denen das Miterleben stand, als sie das Buch las — sah Hände, die Sehnsucht verrieten, als sie, fast erregt, die Seiten wendeten.

Da schlug ich das Buch wieder auf. Ich wollte lesen — aber der Duft drang noch stärker zu mir — umhüllte mich und gab mir ein grausames Sehnen.

Flieder! Sommerblume! Du schönste Frau, die reich ist im Geben — die lieben kann — glutvoll — sommerlich — so wie der Flieder!

Da sprang ich auf — warf das Buch weg — stand einen Augenblick still und sah in die Dämmerung des Herbstabends und empfand schreckhaft — daß es Herbst war.

Das Buch lag am Boden, aber der Duft drang noch zu mir, stand um mich wie ein lächelnder Versucher von berausendem Harme.

Nein! — Ich wollte keinen Sommer, keinen Flieder an einem trüben Herbsttag. Ich zündete das Licht an, schloß das Buch in meinen Schreibtisch, badete meine Hände in dem kühlen Naß, um sie von dem Duft zu befreien.

Die Bäume vor meinem Fenster zitterten im Herbstwind. Die sterbende Sonne trank ihre letzte Süße. Die Natur erwartete den Winter.

Das ist qualvoll — wenn man den berausenden Duft des Flieders spürt und — allein ist.

Literarische Texte & andere Quellen

- Eelking, Hermann M. von (1923): „Moden im Schnee“. In: *Der Junggeselle, Dezember 1923*. Hg. v. Max Schievelkamp. Berlin, S. 10 f.
- Metzger, Hanny (1923): „Flieder“. In: *Der Junggeselle, Dezember 1923*. Hg. v. Max Schievelkamp. Berlin, S. 12.
- Stein, Hilde (1923): „Erlebnis“. In: *Der Junggeselle, Dezember 1923*. Hg. v. Max Schievelkamp. Berlin, S. 15 f.

Forschungsliteratur

- Balázs, Béla (2017): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. 5. Aufl. Frankfurt a. M.
- Baßler, Moriz (2013): „Texte und Kontexte“. In: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft, Band 1*. Stuttgart, S. 355-370.
- Brössel, Stephan (2014): *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte*. Berlin/Boston.
- Frimmel, Johannes (2019): *Das Geschäft mit der Unzucht. Die Verlage und der Kampf gegen Pornographie im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*. Wiesbaden.
- Frank, Gustaf; Madleen Podewski und Stefan Scherer (2010): „Kultur – Zeit – Schrift. Literatur- und Kulturzeitschriften als ›kleine Archive‹“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 34(2), S. 1–45.
- Nöth, Winfried (2000): *Handbuch der Semiotik*. 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart/Weimar.
- Rehberg, Peter (2014): „Pornografie und Bildkritik in Texten des 20. Jahrhunderts“. In: Claudia Benthien u. Brigitte Weingart (Hg.): *Literatur & visuelle Kultur*. Berlin/Boston/Ann Arbor/Michigan, S. 229-246.
- Titzmann, Michael (2017): „Text-Bild-Beziehungen“. In: Hans Kraus u. Michael Titzmann (Hg.): *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau, S. 177–200.

„Man kann sagen, daß wir die Welt mit vollkommen anderen Augen sehen“¹ – die Neuverhandlung von Visualität in Moholy-Nagys Bauhausbuch *Malerei, Fotografie, Film* (1925)

Julius Kuebart, Lea Pelzer

„Neues Sehen“: Visualität im Kontext des medialen Wahrnehmungswandels und einer kulturellen Utopie

Der fotografische Apparat hat uns überraschende Möglichkeiten geliefert, mit deren Auswertung wir eben erst beginnen. In der Erweiterung des Sehbildes ist selbst das heutige Objektiv schon nicht mehr an die engen Grenzen unseres Auges gebunden; [...] Seit kurzem erst ist unser Sehen reif geworden zur Erfassung dieser Zusammenhänge. (MN 1967: 5)

Die Implikationen des *Medienumbruches* der Moderne für ästhetische Wahrnehmung und künstlerische Darstellung ist – wie die Beispiele dieses Heftes zeigen – vielgestaltig. Zeitgenössisch stand nach Erfindung und Verbreitung der verschiedenen visuellen und akustischen Medien dabei das „Primat des Visuellen“ (Blödorn 2015: 31) im Vordergrund. So sieht Béla Balázs den Film als Leitmedium einer visuellen Kulturwende an, die den Menschen „wieder sichtbar“ (Balázs 2001: 17) werden lässt. Eine erweiterte Perspektive auf diese Thematik eröffnet der aufgrund seiner künstlerischen Vielfalt auch als „erster Multimedia-Künstler des 20. Jahrhunderts“ (Hein 2011: 73) bezeichnete László Moholy-Nagy. Neben einer (erneuten) Sichtbarkeit visuellen Ausdrucks werden mit einer neuen Art zu *sehen* die neuen Möglichkeiten der Rezeption und die Konsequenzen der sich verändernden Visualität in den Fokus gerückt und darüber hinaus in einen größeren, utopischen Kontext gesetzt.²

Geboren in Österreich-Ungarn im Jahr 1895, beschäftigt sich Moholy-Nagy ab 1920 in Berlin mit der Malerei und ihren kompositorischen Verhältnissen zu Film und Fotografie (vgl. Fiedler 1994: 699 f.). Zu Beginn der 1920er-Jahre wird Moholy-Nagys Atelier so zu einem „der wichtigsten Treffpunkte Berlins, an dem sich die an optischer Wahrnehmung Interessierten austauschen“ (Hein 2011: 66 f.). Essenziell für seine beginnende intensive Ausarbeitung diverser künstlerisch-fotografischer Techniken wird die Einberufung an das Staatliche Bauhaus Weimar im Jahr 1923, wo er sich als Formmeister der Metallwerkstatt schnell einen Namen als progressiver, futuristisch-moderner Visionär macht – teilweise auch in Abgrenzung „zum damals selbst noch recht romantisch denkenden Bauhaus“ (Haus 2011: 79).

¹ Moholy-Nagy 1967: 27. Im Folgenden wird der Name Moholy-Nagy innerhalb der Quellenangaben im Fließtext mit MN abgekürzt.

² Zur diesbezüglichen Vorgeschichte und weiteren Kontexten vgl. Brössel 2014: 133–140.

Vor diesem Hintergrund entwirft Moholy-Nagy ab Ende 1923 die Reihe der *Bauhausbücher*. Von den zunächst bis zu 40 angedachten Bänden werden von Moholy-Nagy zusammen mit Bauhaus-Gründer Walter Gropius zwischen 1925 und 1930 vierzehn Bände herausgegeben. Die vordergründige Intention dabei ist eine „Wissenschaft des Sehens“ (Tode 2011: 17) zu begründen, wobei durch das Zusammenspiel mehrerer Fachrichtungen (u. a. auch Architektur, Theater, Handwerk) „neue schöpferische Leistung[en]“ (ebd.: 18) hervorgebracht werden sollen: eine Synthese von Technik und Kunst. Einerseits schlägt sich in den Bauhausbüchern somit das „Manifest des synthetischen Lebens- und Kunstverständnisses des Bauhauses“ (Illies 2009: 236) nieder, die ästhetische Programmatik. Darüber hinaus sind die Bauhausbücher andererseits *Künstlerbücher*, die „zugleich die Kunst der Zeit visuell dokumentier[en]“ (Blödorn 2015: 35).

Ebenso verhält es sich mit dem Bauhausbuch Nr. 8: *Malerei, Fotografie, Film*, veröffentlicht 1925 und in seiner zweiten Auflage 1927 (zudem 1967 im Nachdruck der Reihe *Neue Bauhausbücher*, hg. v. Hans M. Wingler erschienen). Darin will Moholy-Nagy seinen neuartigen Ansatz nicht nur erklären und darstellen, sondern die Rezipient*innen in dieser neuen Art der Wahrnehmung einüben und ihnen ein ‚Neues Sehen‘ ermöglichen. Das Buch gliedert sich in die drei Teile *erklärender Text, einübendes Bild, final umgesetzter Film* (bzw. *Typofoto*) und ist Anleitung und Praxisbeispiel zugleich. Von herkömmlicher Malerei und Fotografie grenzt sich Moholy-Nagy dabei deutlich ab: „Das traditionelle Bild ist historisch geworden und vorbei!“ (MN 1967: 43). Sein eigener technischer und künstlerischer Ansatz wird dadurch als vorläufiger Höhepunkt dieser ästhetischen Entwicklung dargestellt, konkret im 3. und letzten Kapitel des Buches: *Die Dynamik der Großstadt*.

In einer Kombination aus Typografie, Fotografie und Bildkunst versucht Moholy-Nagy darin, ein aktives Wahrnehmen von Erlebnissen einer Metropole zu erzeugen und das Sehen, bzw. das Rezipieren sowie das emotionale Empfinden zu lenken. Insgesamt offenbart sich damit der hohe Stellenwert dieser auf mehreren Ebenen thematisierten und umgesetzten *neuen* Form von Visualität auch im größeren Kontext einer kulturellen (Bauhaus-)Utopie: „Gestaltung als Teil einer neuen Lebensgestaltung“ (Blödorn 2015: 36) verbunden mit der konkreten „moderne[n] Hoffnung auf einen neuen Menschen“ (Haus 2011: 79).

Verhältnis von Textualität und Visualität

Mit dem Bezug auf ein ‚Neues Sehen‘ stellt Moholy-Nagy konsequent eine primär visuell gesteuerte Rezeption in den Mittelpunkt seines Bauhausbuches. Dennoch verfasst er zunächst im ersten Teil in umfänglicher Weise ein Manifest, das die Fotografie und den Film als neue, der tradierten Kunst der Malerei ebenbürtige, künstlerische Gestaltungsmittel herausstellt. Das Buch arbeitet sich mithin von der „(mit Balázs gesprochen) ‚begrifflichen‘ zur ‚visuellen Evidenz‘“ (Blödorn 2015: 37).

Basierend auf verschiedenen perspektivistischen Ansätzen „plädiert [Moholy-Nagy darin] für einen Funktionswandel innerhalb der visuellen Künste und für eine Weiterentwicklung der fotografischen Gestaltungsmöglichkeiten“ (Bauhaus-Archiv o.J.), wobei das Visuelle – dargestellt in einer umfangreichen Abbildungssammlung zeitgenössischer Fotografien – durch den vorangestellten Textteil legitimiert, erklärt und begründet wird. So sollen textuelle und visuelle Elemente stets getrennt voneinander betrachtet werden und stehen jeweils für sich im Zentrum der Rezeption. Moholy-Nagy verhält sich zu dieser Zweiteilung des Gegenstands konkret und begründet wie folgt: „Ich lasse das Abbildungsmaterial getrennt vom Text folgen, da es in seiner Kontinuität die im Text erörterten Probleme VISUELL deutlich macht.“ (MN 1967: 45). Die Abbildungen des nachfolgenden Teils weisen jedoch im Gegensatz zum vorangestellten Textteil jeweils erklärende Kommentare auf, die eine Beziehung zwischen den Erläuterungen des ersten Teils und der jeweiligen Abbildung ziehen, zeitgleich jedoch auch als das Visuelle erklärende, eigenständige Textelemente angesehen werden können. Die textuellen Elemente lenken demnach die von Moholy-Nagy implizierte Rezeptionswahrnehmung, bleiben jedoch durch die Kürze der Ausführung stets im Hintergrund, beeinflussen die Dominanz des Bildes, der Abbildung an sich im Gesamtkontext der jeweiligen Buchseite also nicht (vgl. Blödorn 2015: 42). Es sei daran anknüpfend festgehalten, dass die Abbildungskommentare sich in verschiedene Kategorien gliedern lassen. So treten sie auf der einen Seite als objektive, sich auf technische Details und Beschaffenheit der Abbildung beziehende Elemente auf (vgl. MN 1967: 69), auf der anderen als Elemente, die neben der Abbildung gezielt die visuelle Wahrnehmung lenken: „In der Heraushebung eines Teiles liegt eine außerordentliche Konzentration“ (ebd.: 86).

In Anlehnung an die Erklärungen des textuellen Teils findet sich auch im vornehmlich visuell geprägten Teil des Buches eine inhaltliche Steigerung der Komplexität von einfachen Abbildungen über Collagen über das Fotogramm hin zum Typofoto. Es findet demnach eine Steigerung von der Darstellung des gegenständlichen und gegenstandslosen über die Erforschung von Elementen und „Möglichkeiten der Lichtgestaltung“ (ebd.: 30) bis hin zur „visuell exaktest dargestellte[n] Mitteilung“ (ebd.: 37), dem Typofoto, statt. Die Rezeptionswahrnehmung klar durch die jeweils zu den Abbildungen gehörigen Textelementen gelenkt, vollzieht Moholy-Nagy im visuell dominierten, zweiten Teil seines Bauhausbuches den Schnelldurchlauf der Evolution des ‚Neuen Sehens‘, einer Revolution der visuellen Künste. Visualität wird also zeitgleich über den Inhalt selbst, als auch über die konkrete Darstellung des Gegenstands sowie den Lernprozess diesen kognitiv durchdringen zu können, dargestellt; eine Kompetenz der neuen Bildwahrnehmung, einer neuen Fotografie-Ästhetik soll zur Überwindung der statischen Darstellung werden (vgl. Blödorn 2015: 38 f.).

Licht und Schatten, Gegenständlichkeit und das Gegenstandslose, Produktion und Reproduktion gilt es daher neu zu verhandeln, so Moholy-Nagy (vgl. MN 1967:

10). So stellen „Rhythmus, Montage und Tempo [...] künstlerische Herausforderungen“ (Blödorn 2015: 42) dar, die es mit Hilfe des ‚Neuen Sehens‘ zu durchdringen gilt. Es gilt, den Rezipient*innen das ‚Neue Sehen‘ schrittweise zu lehren und einen kompetenten Umgang dessen zu evozieren. Als Ausgangspunkt werden Darstellungen der älteren Fotografie den neueren Abbildungen, die die Rezeption des ‚Neuen Sehens‘ implizieren, chronologisch anmutend vorangestellt; beides jeweils textuell durch zugehörige Abbildungskommentare unterstützt (vgl. Blödorn 2016: 43). Besonders im Vergleich zwischen einer früheren, den „Erscheinungsformen der Malerei nach[...]jahmenden“ (MN 1967: 46) beispielhaften Fotografie des Zeppelins über dem Ozean im Vergleich zur Fotografie des „Fliegende[n] Kranichheer[s]“, bei welchem „[d]ie schöne Verteilung des Hell-Dunkels, die unabhängig von dem Bildmotiv allein schon wirksam ist“ (ebd.: 48), wird die Evolution visueller Rezeption deutlich. Die Notwendigkeit des Erlernens eines ‚Neuen Sehens‘ scheint für Rezipient*innen aus dieser Perspektive unabdingbar: „Das Neue Sehen wurde zu einer Organisationsform für das ‚Rohmaterial‘ Wirklichkeit“ (Schmalriede 1991: 33), einer künstlerisch geprägten Sicht auf die Welt mit der erzieherischen Absicht „neue visuelle Werte zu einem Ganzen zu verschmelzen“ (Moholy-Nagy 1972: 44). Die neue visuelle Wahrnehmung der Rezipierenden stand somit in dem größeren Kontext einer neuen Wahrnehmung überhaupt:

It is an individual as well as a social waste to have eyes and not see; ears and not hear; to destroy the endowment of instincts to create. [...] Man, as a whole, is affected. He is gradually reduced to a blunt tool and ignorant of his needs. He is forced to fall back into passivity so that he no longer functions through an integration of all his abilities. (Moholy-Nagy 1947: 20)

Dynamik der Großstadt: Bild-Text-Typografie-Beziehungen

Der abschließende Teil des Bauhausbuches ist mit „Skizze zu einem Film, gleichzeitig Typofoto“ (MN 1967: 120) überschrieben und würde aufgrund seiner Komplexität eine eigene detaillierte Auseinandersetzung hinsichtlich Visualität und Textualität verdienen. Als Filmskizze ist die *Dynamik der Großstadt* einerseits die nicht verwirklichte Grundlage für das von Moholy-Nagy entworfene Simultankino, die finale Stufe der angestrebten Form visueller Wahrnehmung. Andererseits stellt sie in Form eines *Typofotos* bereits eine neue, abgeschlossene Form der finalen Abstraktionsstufe des ‚Neuen Sehens‘ dar:

Als ein Metatext (und zugleich Meta-Bild) vereint die Filmskizze Sprache, Fotografie, typografische Zeichenelemente und abstrakte Bildelemente und setzt diese in eine Spalten-, Neben- und Ineinanderordnung, so dass simultanes Neben- und lineares Nacheinander [...] kombiniert erscheinen. (Blödorn 2015: 45)

Ein Typofoto bezeichnet dabei eine Text-Bild-Collage, also eine Synthese von Text und Bild, und formt mit seiner Erscheinung die nach Moholy-Nagy „visuell exaktest dargestellte Mitteilung“ (MN 1967: 37) aus simultan wahrnehmbaren „optischen und assoziativen Beziehungen“ (ebd.). Moholy-Nagy schätzt das Typofoto demnach insbesondere für seine Beweglichkeit und das Potenzial für Gleichzeitigkeit und Wechselbeziehungen, das mit der Tradition des Linearen bricht und unterschiedliche visuelle Elemente unmittelbar vereint.

Besonders interessant erscheinen vor diesem Hintergrund die vielfältigen typografischen Elemente. Die Gestaltung steht dabei in der Tradition der Typografie des Bauhauses, die sich um 1923 unter anderem aus dem Dadaismus entwickelte und typografische Zeichen „zur Gliederung der Fläche und als Blickfang benutzt[e]“ (Wingler 2002: 347). Hierin zeigt sich auch Moholy-Nagys charakteristische „allzu reiche Verwendung typographischer Zeichen“ (ebd.: 420), vor allem in der Hervorhebung der sich wiederholenden Balken; aber auch durch Linien, Pfeile, Zahlen, Kreise, Punkte und Quadrate, welche mit den Schriftarten, -schnitten, -größen und -anordnungen simultan interagieren. Teilweise ähnlich zur Semiotik des Comics repräsentieren die indexikalischen Zeichen die „dynamischen Beziehungen“ (Nöth 2000: 495) und gliedern bzw. steuern vorrangig die wechselnde Leserichtung. Im Gesamten entsteht so ein Konglomerat aus differenzierten „kontrastierenden optischen Wirkungen“ (Passuth 1986: 312) verschiedener typografischer Elemente, die insbesondere durch Kontraste, wie „Leere – Fülle, Hell – Dunkel, Senkrecht – Waagrecht, Steil – Schräg“ (ebd.) evoziert werden. Auf den ersten Blick erscheint diese Darstellung, wie ein „dadaistischer Spaß“ (Haus 2011: 85) oder ein „futuristisches Gedicht“ (ebd.) – es handelt sich jedoch vielmehr um einen „sequenziell gestalteten Wahrnehmungsablauf“ (ebd.: 86) mit vielfachen und wiederkehrenden Querverbindungen, die sich durch die prägnante Linienführung in der Senkrechten und der Waagerechten sowie durch eine repetitive Wortwahl des Wortes *Tempo* ergeben (vgl. ebd.: 86 f.). Die konkrete Verbindung mit bzw. Einordnung der typografischen Zeichen in die semiotische Forschung bleibt an dieser Stelle jedoch offen. Für die weitergehende Auseinandersetzung mit einer, relativ unerforschten, etwaigen ‚Semiotik der Typografie‘ stellt die *Dynamik der Großstadt* in ihrer typografischen Komplexität einen vielversprechenden Ausgangspunkt dar.

Insgesamt reflektiert und demonstriert Moholy-Nagy in dem Bauhausbuch Nummer 8, *Malerei, Fotografie, Film*, seine Vorstellungen des ‚Neuen Sehens‘ anschaulich mit konkreten Beispielen. Der dreiteilige Aufbau unterstützt die erzieherische Absicht und bildet dabei die neugeforderten Dominanzverhältnisse ab, von Textualität zu Visualität zu integrativer Synthese. Vor allem das Typofoto wäre in diesem Kontext hinsichtlich der dortigen Bild-Text-Typographie-Beziehungen noch ausführlicher zu analysieren. Ebenso bedürften der Aufbau und die Funktionsweise der Bilderfolge im zweiten Teil einer genaueren Untersuchung, insbesondere vor dem Hintergrund der dabei beabsichtigten Programmatik. Inwiefern diese Programmatik

des ‚Neuen Sehens‘ mit dem Bauhausbuch erreicht wurde bzw. erreicht werden kann, dürfte dabei eine offene Frage der Forschung (und der Rezipient*innen) bleiben. Darüber hinaus bietet das Bauhausbuch allerdings einen geeigneten Ausgangspunkt, um Moholy-Nagys weitere zahlreichen Arbeiten und Manifeste im Kontext dieser Programmatik zu erschließen – und der Frage nachzugehen, inwiefern das ‚Neue Sehen‘ als eine kulturelle Systemschaffung von sinnlicher und vorrangig visueller Orientierung verstanden werden kann (vgl. Droste 1997: 34).

Literarische Texte & andere Quellen

Moholy-Nagy, László (1967): *Malerei, Fotografie, Film* [= Bauhausbücher, Nr. 8]. Reihe *Neue Bauhausbücher*. Hg. v. Hans M. Wingler. Mainz. [Faksimile Nachdruck der 2. Aufl. München 1927].

Moholy-Nagy, László (1947): *Vision in Motion*. Chicago.

Forschungsliteratur

Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M.

Bauhaus-Archiv (o. D.): „bauhausbücher 8“. In: *Bauhaus Archiv / Museum für Gestaltung*. https://www.bauhaus.de/de/bauhaus-archiv/2129_publicationen/5305_bauhausbuecher_8/ 30.09.2023).

Blödorn, Andreas (2015): „Poetik eines Neuen Sehens. László Moholy-Nagys *Malerei, Fotografie, Film* im Kontext der *Bauhausbücher* der 1920er Jahre“. In: Ulrich Ernst u. Susanne Gramatzki (Hg.): *Paradigmata zum Künstlerbuch. Gattungen und Werke von der Klassischen Moderne bis zur Gegenwart*. Berlin, S. 31–50.

Brössel, Stephan (2014): *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte*. Berlin/Boston.

Droste, Magdalena (1997): „László Moholy-Nagy – Zur Rezeption seiner Kunst in der Weimarer Republik“. In: Gottfried Jäger u. Gudrun Wessing (Hg.): *über moholy-nagy*. Bielefeld, S. 23–36.

Fiedler, Jeannine (1994): „Moholy-Nagy, László“. In: Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Neue Deutsche Biographie* 17. Berlin, S. 699–700.

Gropius, Walter (2014): „1919: Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses Weimar“. In: Ulrich Conrads (Hg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Basel, S. 47–50.

Haus, Andreas (2011): „László Moholy-Nagys ‚Dynamik der Groß-Stadt‘ und die City-Symphonien der zwanziger Jahre“. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film und Medienwissenschaft* 57(1-2), S. 75–93.

Hein, Birgit (2011): „Die experimentelle Filmtradition des Bauhauses“. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film und Medienwissenschaft* 57(1-2), S. 63–73.

- Illies, Florian (2009): „Die Bauhausbücher als ästhetisches Programm. Avantgarde im Format 23 x 18“. In: Bauhaus Archiv Berlin (Hg.): *modell bauhaus*. Ostfildern, S. 234–236.
- Moholy-Nagy, Sibyl (1972): *Laszlo Moholy-Nagy, ein Totalexperiment*. Mainz.
- Nöth, Winfried (2000): *Handbuch der Semiotik*. 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Aufl. Stuttgart/Weimar.
- Passuth, Krisztina (1986): *Moholy-Nagy*. Weingarten.
- Schmalriede, Manfred (1991): „Das Neue Sehen und die Bauhaus-Fotografie“. In: Rainer K. Wick (Hg.): *Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie*. München, S. 33–51.
- Stiegler, Bernd (2009): „Jan Tschichold und die epistemologischen Grundlagen des Typofotos“. In: Ders.: *Montagen des Realen. Photographie als Reflexionsmedium und Kulturtechnik*. München, S. 255–268.
- Tode, Thomas (2011): „Schule des Sehens. Über einige interdisziplinäre Aspekte des Films am Bauhaus“. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film und Medienwissenschaft* 57(1-2), S. 17–46
- Wingler, Hans M. (2002): *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919–1933*. Köln.

„Und dann erst blendet es auf, und wir sehen“, oder Die neue Frau: der Mann. Visualität/Textualität in Tucholskys Filmexposé *Seifenblasen*

Tim Preuß

Filmexposé und visuelle Kultur

Schriftsprachliche Texte sind dem Medium Film von Beginn seiner Geschichte an intrikat verbunden: als inhaltliche Vorlagen, als Theoretisierungsangebote, als Muster narrativer Konstruktion wie auch als Vorstufen der Filmproduktion (vgl. Brüssel 2014: 126–219). Im Bereich letzterer sind – lange vor der Konventionalisierung der Gattung Drehbuch – Bezeichnungen wie ‚Filmskript‘ oder ‚Filmexposé‘ typologische Hilfsbegriffe eines sich entwickelnden Texttyps mit noch unscharfen Kompetenzen und Darstellungsregularitäten.¹ Gleichwohl lassen sie sich grob als primär schriftsprachliche Texte definieren, in denen der antizipierte „Film [...] als eine in die Textstruktur eingeschriebene, angedachte Rezeptionsform des Textes anwesend“ ist (Nyström 2022: 227).

Im Erkenntnisinteresse am Verhältnis von Visualität/Textualität und Aspekten der visuellen Kultur² der 1920er ist der heterogene Texttyp Filmexposé somit mutmaßlich besonders aufschlussreich. Neben Aushandlungsprozessen um das zeitgenössische Leitmedium im Zeichen einer selbstreflexiv zentralen Kategorie von Visualität können an ihm auch Produktions- und Verarbeitungsprozesse von kulturellem Wissen sowie zeitgenössische Projektionen medienspezifischer Darstellungsgrenzen und -möglichkeiten herausgestellt werden – mehr noch, wo die Grenze zwischen einer vermeintlichen konkret-visuellen Kompetenz des Films gegenüber einer abstrakt-begrifflichen Kompetenz des schriftsprachlichen Textes, wie sie Béla Balász 1924 in *Der sichtbare Mensch* vornimmt und die noch bis zu Walter Benjamins *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) bestimmend ist, mit der Entstehung des Tonfilms überaus problematisch wird (vgl. Korte 2008 u. Harris 2014). Kurt Tucholskys Filmexposé *Seifenblasen* (1931) steht am Ende dieser Entwicklungen und an der Schwelle zur Ausprägung eines modernen Filmbetriebs³ – verarbeitet allerdings deutlich Aushandlungsprozesse von Visualität und Textualität in

¹ Vgl. neben dem hier behandelten Text etwa Pinthus' *Kinobuch* (1913), Mayers und Janowitz' *CALIGARI*-Drehbuch (1919/20) sowie noch Brochs *Das unbekanntes X* Mitte der 1930er.

² Hier verstanden als „Vielzahl der Praktiken des Herstellens, Verbreitens und Aufnehmens aller Arten von Bildern sowie [...] Konzepte, die dem Sehen und dem Blick, visueller Wahrnehmung und Darstellung zugrunde liegen, wie auch die Rhetoriken der Bilder und Diskurse des Ikonoklasmus und der Idolatrie.“ (Frank 2008: 473)

³ Zur Entstehungsgeschichte vgl. Töteberg 2017 u. insbes. den Kommentar zu Panter (d.i. Tucholsky) 2011a: 1290–1300, hier 1293 f.

den ‚langen 1920ern‘, wie sich unter kursorischer Rekonstruktion seiner diesbezüglichen Propositionen und Konstruktionsprinzipien zeigen soll.

Dabei können freilich nicht die ahistorischen paratextuellen Lektüeranweisungen leitend sein, die die Leseausgabe des Filmexposés vornimmt – diese wären allenfalls für eine Untersuchung einer medienreflexiven Moderne zweiter Ordnung aufschlussreich: die Modellierung der 1920er als gegenwartsspezifische Projektion in die Vergangenheit seit Beginn der 2010er.⁴ Für die Analyse von Filmskripten schlägt Nyström eine Differenzierung der Textebenen in diejenigen der ‚freien Diegese‘ der dargestellten Welt und der ‚gebundenen Diegese‘ der antizipierten performativen Umsetzung vor (vgl. Nyström 2022: 231). Zwar lassen sich diese am vorliegenden Beispiel nur idealtypisch voneinander trennen, bleiben aber heuristisch hilfreich und sollen um Brüssels Vorschlag eines offenen Typus filmischen Erzählens im (literarischen) Text bzw. dessen Subtypus der inhaltlichen und formalen Explizitheit zur analytischen Schwerpunktsetzung ergänzt werden (vgl. Brüssel 2014: 68–84). Leitend seien daher folgend die Fragen nach der inhaltlichen Thematisierung und Relevanz von Visualität sowie danach, wie „verbalsprachliche Literatur Formen realisieren [kann], die naturgemäß plurimedial in Erscheinung treten“ (ebd.: 3).⁵

Die (Un-)Zuverlässigkeit der Oberfläche: Thematisierung von Visualität in der freien Diegese und visuelles kulturelles Wissen

Dass in der Geschichte einer Frau, die einen Mann imitiert, der wiederum ‚Damen‘ imitiert, Aspekte des Sehens, der Wahrnehmung, visueller Markierung und Semantisierung von substanzieller Bedeutung sind, ist ‚offensichtlich‘. Visualität wird aber auch an der Textoberfläche der *Seifenblasen* selbst rekurrent thematisiert.⁶ Nicht nur

⁴ Vgl. Klappentext, Einband und insbesondere den ahistorischen Untertitel der Ausgabe Tucholsky 2017 – wobei immerhin das Cover-Bild aus VICTOR UND VICTORIA (D 1933) auf ein genauer zu untersuchendes, zeitgenössisches semantisches Nahverhältnis verweist. Aspekten einer ‚medienreflexiven Moderne zweiter Ordnung‘ geht am Beispiel der Serie BABYLON BERLIN (2017–) der Sammelband Blödorn/Brüssel (i.E.) nach.

⁵ Diese Differenzierungsvorschläge umfassen die basale Unterscheidung von Thematisierung und Simulation von Visualität im (schriftsprachlichen) Text, die Benthien/Weingart (2014: 19), vorschlagen.

⁶ Zwar weist die Leseausgabe, wie bereits angesprochen, ahistorische paratextuelle Merkmale auf, allerdings weicht ihr Text nur in zwei folgend verwiesenen Punkten von der Version der Gesamtausgabe ab und wird daher, der leichteren Zugänglichkeit halber, den direkt im Fließtext oder in den Fußnoten erfolgenden Seitenangaben zugrunde gelegt. Divergent sind die beiden Editionen des Exposés zunächst in ihren Untertiteln: Während Tucholsky 2017 ahistorisch als „Eine Geschichte, die ein Film werden sollte“ ausgewiesen ist, steht in Panter (d.i. Tucholsky) 2011a: 400, „Ein Spiel nach einer Idee von G.W. Pabst“. Daneben divergiert die Kapitelzählung: Werden in der Gesamtausgabe das zweite und das darauffolgende Kapitel als „2.“ rubriziert (vgl. ebd.: 401 u. 403), was im Kommentar nicht vermerkt oder erklärt wird, löst die Leseausgabe die doppelte Zählung stillschweigend auf.

werden auffällig häufig Blickachsen herausgestellt,⁷ sondern ebenso implizit das Paradigma des Sehens, etwa an der Fokussierung des Auges, aufgerufen⁸. Diese Textualisierung von Visualität wird noch weiter geführt, wenn wiederholt Gestik und Mimik in Sprache übersetzt werden: Paul „macht so eine Bewegung wie: Ja, da kann man nun nichts mehr machen“ (8), eine „Kopfbewegung fragt: Sie wünschen?“ (18) und „Hä?“ macht die Bewegung des Direktors“, der darauf „mit einer müden Handbewegung sagt: Laß ihn doch“ (29). Wo dessen Gesicht schließlich „????“ macht“ (31), zeigt sich deutlich die Verselbstständigung der disparat zwischen Film und Literatur zu verortenden Darstellungsmöglichkeiten und performativen Antizipationen des Filmexposés, die über tendenziell literaturspezifische Beschreibungen hinausgehen (s. III). Visualität ist gleichermaßen handlungsleitend über das konstitutive Sujet hinaus: Gregors Verdacht über die Identität Paulus' ist visuell motiviert, ebenso die Entlarvung durch den Direktor („Der Direktor sieht und sieht. [...] Die hat er doch schon mal gesehen?“, 69) und schließlich die Verfolgungsjagd („Der Gendarm hat durch die Bäume gespäht, da erwischt er noch mit einem Blick“, 108), die zudem als Zuspitzung der Verkleidungsposse den zentralen Wahrnehmungswettstreit verdeutlicht.

Dem korrespondiert das substanzielle textexterne kulturelle Wissen der *Seifenblasen*. Barbaras/Paulus' Alleinstellungsmerkmal ist die Darstellung eines bestimmten Phänotyps der 1920er: der ‚Neuen Frau‘ (vgl. bes. 32; vgl. allg. Flemming 2008).⁹ Derart doppelt maskiert als – späterhin ökonomisch wie sexuell erfolgreicher, folglich medial omnipräsenter – Mann, der die ‚Neue Frau‘ imitiert, werden die diesem Phänotyp zugeordneten, emanzipativen und männlichkeitskritischen Inhalte Bühnentauglich und sensationell, wohingegen überholte Konzepte der Performance wie auch andere zeitgenössische Phänotypen disqualifiziert werden.¹⁰ Mit dem Rekurs auf die ‚Neue Frau‘ scheint Barbara/Paulus den Puls der Zeit exakt zu treffen und sich mithin das zeitgemäße Publikum zu erschließen: Paulus ist der Mann, der die Bedürfnisse einer neuen Generation von Frauen versteht, sie *verkörpert*. Er wünscht

⁷ Vgl. nur die folgenden Stellen: „Sie [...] starrt vor sich hin – und er sieht auch vor sich hin“, 8; „sieht dem Verschwindenden nach“, 13; „dann schweift ihr Blick“, 15; „sieht zur Decke auf“, 16; „Das sieht Barbara genau“, 43 u. ö., vgl. insb. die ‚Rosenlied‘-Szene 63–68.

⁸ Vgl. nur die folgenden Stellen: „man sieht nur an ihren Augen, wie traurig sie ist“, 11; „ihre Augen werden ein bißchen fröhlicher“, 12; „dann blitzt etwas in ihren Augen auf“, 17 u. ö.

⁹ Auf die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs als Bedingung zur Möglichkeit einer ‚Neuen Frau‘ wird dabei nur beiläufig verwiesen: „Der, mit dem du Soldat warst?“ (10)

¹⁰ Vgl. die entsprechende Setzung in Pabsts Exposé: „sie-er zeigt das Mädchen von heute, den Flapper“, während der anachronistische Imitator „jede Äußerlichkeit kopiert, die nicht zu tun hat mit ‚Weiblichkeit‘. Noch dazu stellt er Sängerinnen dar, aus einer längst vergessenen Zeit.“ (Pabst 2011: 1295)

keine Privatsekretärin, „gewillt [...], ohne Blick auf die Uhr zu arbeiten“, keine „Gattin die ihm [...] Sonnenschein und Mutter seiner acht Kinder sein kann [...] Aktaufnahmen erwünscht.“ (14 f.) Das wiederum sorgt dafür, dass das weibliche Publikum auf ebenjenen Paulus, der verständnisinnige ‚Wärme‘ in einer Zeit der ‚Verhaltenslehren der Kälte‘ (Lethen) verspricht, „sehr, sehr wild“ ist (39) – und bei seinen Mitmännern mindestens Eifersucht oder veritable sexuelle Identitätskrisen auslöst („Aber ich bin doch nicht so – ein Mann – ich bin doch nicht so“, 65 f.).¹¹ Der Damenimitator Paulus radikalisiert als „Realität und Kunstprodukt zugleich“ die kulturspezifischen Irritationen – visualisiert in Gregors Traum (vgl. 115) – gegenüber der „Frau, die in die Domänen der Männer einbricht“ (Flemming 2008: 62) und dabei essenzialistische Rollenzuweisungen als habitualisierte Ideologeme infragestellt.

Die vermeintlich bloße ‚Verwechslungskomödie‘ rekuriert damit auf eine substanzuelle Wissensmenge des kulturellen Wissens der Frühen Moderne: das Wissen über Sexualität (vgl. Titzmann 1997: 314–316 u. Wunsch 2002).¹² Neben den angesprochenen Fragen nach Geschlechterrollen im zeitgenössisch antizipierten ‚Kampf der Geschlechter‘ ist diesem ebenso die Reflexion eines möglichen ‚dritten Geschlechts‘ zentral, das – vornehmlich im Paradigma der Homosexualität diskutiert – als Schnittmenge zwischen ‚weiblichen‘ und ‚männlichen‘, vornehmlich visuell indizierten Merkmalen beschrieben wird. Gerade diese visuellen Aspekte, die vermeintlich Rückschlüsse auf die psychologische Tiefenstruktur feststellen ließen, werden in den *Seifenblasen* aber unzuverlässig: „Sagen Sie [...] ist das ein Männchen oder ein Weibchen? ‚Ja‘, sagt Barbara, ‚– seh’n Sie denn das nicht!‘“ (90, vgl. auch 62, 75, 80 u. 84)¹³

Freilich: Im ‚Happy End‘ wird das binäre heteronormative Geschlechterprinzip restituiert, dessen Infragestellung letztlich auch nur für die Figuren, nicht für Leser:innen respektive Zuschauer:innen erfolgt, da Barbara privatim in Unterkleidern eineindeutig markiert ist (vgl. 52, 60 u. 85), ohnehin stets explizit als eben „Barbara“ bezeichnet bleibt. Das für Frauen vorgesehene Weg-Ziel-Modell – unter Einbezug einer kulturspezifischen, divergenten, jedoch anerkannten Transitionsphase – wird (zumindest andeutungsweise) bestätigt.¹⁴ Bedingung zur Möglichkeit der Restitution nach visuell fundierter Infragestellung ist die Besinnung auf das Wort: Im Traum

¹¹ In Pabsts Entwurf wächst sich diese Identitätskrise bis zur Absicht eines erweiterten Suizids aus: „Und er greift zur Browning ... stutzt ... nein, nicht er allein, auch die Ursache seines Leidens muß sterben.“ (Pabst 2011: 1297).

¹² Vgl. auch im Exposé Pabsts: „Sie [Grace] kommt vom Morgenritt und ist in Reitbreeches – und so stehen sich zwei Frauen gegenüber, beide in Männerkleidung, und sind Braut und Bräutigam. *Zerrbild unserer Zeit*.“ (Pabst 2011: 1296; Hervorh. v. d. Verf.; T.P.)

¹³ Vgl. entsprechend Pabst: „[I]n ihrer Gestaltung fließen Mann und Frau zusammen“ (ebd.: 1295).

¹⁴ Vgl. auch die gegenüber der *in extenso* verhandelten Identitätskrise Gregors und ihrer Auflösung diegetisch anscheinend selbstverständliche Rückführung von Grace in die fragile Beziehung mit Pritty.

Gregors sieht dieser ein Tafelbild, „vor dem steht der Lehrer mit dem Zeigestock und spricht, indem er erklärt“ (115 f.). Die erinnerte Sage erst stützt die bis dahin stets unzuverlässigen Wahrnehmungen, die Anrufung als „Fräulein“ (118) räumt schließlich alle Zweifel aus.

Der Film als Text – der Text als Film: Formale Antizipation und Autonomisierung in der gebundenen Diegese

Neben den inhaltlichen Thematisierungen von Visualität ist die formale Antizipation der visuellen Umsetzung des Textes auffällig, die sich als Versuch der ‚Übersetzung‘ der medien-spezifischen Darstellungsverfahren des Films ins Sprachbild erfassen lässt: Visualität wird nicht nur im Text thematisiert, sondern *als* Text umgesetzt. Im formalen Modus des ‚Als-ob‘ wird der Film aus Zuschauerperspektive beschrieben, womit das Filmexposé die intermediale Reflexionsfigur des ‚beobachteten Beobachters‘ abrufte (vgl. Blödorn 2018). Gleichmaßen erscheinen weitere Bezugnahmen auf zeitgenössische kinomorphe Wahrnehmungsdispositive (vgl. Holzmann 2001: 193–229): Neben zahlreichen genretypischen Slapstick-Szenen (vgl. etwa 34, 46, 94 f. u. 100 f.) oder der nachgerade klassischen Korridor-Szene (vgl. 96–98) sind hier freilich auch das ‚erleuchtete Fenster‘ („Man sieht das Zimmer [...] von draußen, mit dem Licht drinne“, 99) und nicht zuletzt – im Jahr nach *DER BLAUE ENGEL* (D 1930) einschlägig – die allgegenwärtigen Varieté-Szenen zu nennen. Durch sie wird deutlich, dass die intermedialen Bezugnahmen in Antizipation seiner Umsetzung als Film dem schriftsprachlich fixierten Text des Filmexposés konstitutiv sind.

Auf dieser Ebene der gebundenen Diegese weit expliziter sind neben der offensichtlichen Konzeption der Kapitel als Szenen¹⁵ zunächst die eindeutigen ‚Regieanweisungen‘, die Aspekte der schauspielerischen Darstellung (vgl. 8, 18, 24, 30, 32 u. ö.) und der *mise-en-cadre* betreffen,¹⁶ aber auch die Beschreibung von Montagen umfassen („in kleinen wirbelnden Ausschnitten“, „Film im Film“, 48). Komplexer allerdings stellen sich die allgemeineren ekphrasischen Beschreibungen der *mise-en-scène* dar. Deutlich ist in diesen zwar das Ausgehen vom Kamerabild, auf die eine (notwendigerweise) linear-chronologische ‚Nacherzählung‘ der Einstellungen folgt, doch vermischen sich die Ebenen der Beschreibung von (antizipierter) Visualität *im* Text und von Visualität *als* Text bis zur analytisch schwer trennbaren Indifferenz, wie bereits die erste Szene zeigt (vgl. 7) und es die kinomorphen Wahrnehmungsdispositive nahelegen.

¹⁵ Tucholsky selbst weist das Exposé in einem Brief an Gussy Holl und Emil Jannings aus als „kein Drehbuch [...], sondern eine Szenenkette“ (Tucholsky 2005: 311).

¹⁶ Vgl. nur die folgenden Stellen: „wie wir von einem Balkon aus sehen können“, 46; „es wird alles immer undeutlicher, schärfer aber wird ein weißer Fleck auf dem Tisch“, 71; „das Ganze ist aus der Hunde-Perspektive photographiert“, 75; „Nun ist es ganz schwarz auf der Leinwand“, 77.

Während sich Beschreibungen wie „Da sitzt sie nun auf einer Bank [...]“ (14, vgl. auch 21, 28, 57 u. 61) noch recht problemlos als filmanaloges literarisches Erzählen von literaturspezifischen Beschreibungen wie Gregors „streichelnden Blicken“ (85) zu trennen sind, ist darüber hinaus eine Transgression der antizipierten filmischen Umsetzung in erzählerischer (Re-)Konstruktion zu beobachten. Hier erfolgt die Autonomisierung des Texttyps in Konstellation der medienspezifischen Darstellungsmöglichkeiten von Literatur und Film, die neben Erzählerkommentaren („Aus der Nähe sieht die Darbietung noch viel unappetitlicher aus – ist das ein widerlicher Kerl!“, 23) auch ‚filmische‘ Szenen ermöglicht, die mit zeitgenössischen Mitteln allenfalls schwer umsetzbar wären (vgl. etwa die „Visionen“ Pauls, 9–11; „und nun erhöht sich plötzlich die Geschwindigkeit des Vorführungsapparats“, 68; die Telefonkabel-Szene, 91 f.).

Für den anscheinend selbstverständlichen Einbezug der auditiven Möglichkeiten des noch jungen Tonfilms (vgl. Korte 2008: 212) – wir ‚hören‘ den Film, bevor wir ihn ‚sehen‘ (vgl. 7) – gilt schließlich dasselbe. Zwar können die zahlreichen Couplets im Rahmen der bald überaus konventionellen Aktualisierung des tonfilmischen Potenzials (nicht zuletzt für die ökonomische Weiterverwertung) verortet werden (vgl. 7, 21, 33 f., 36 f., 49, 58, 63, 80 u. 86–89), wie auch viele der auditiven Regieanweisungen einer bloßen Deskription des antizipierten Films entsprechen (vgl. „Nun hören wir, was sie hört“, 16; „die Musik spielt die Zwischenaktschlager“, 20; das Rosenlied „beherrscht diese Scene auch in der Musik thematisch“, 68 usw.) – wobei die rekurrente Thematisierung des Nicht-Hörens (vgl. neben den Telefonaten etwa „der Zuschauer [versteht] erst recht nichts“, 62) bzw. der Überformung von Sprache durch Musik oder Lärm (vgl. etwa 55 u. 61) sowie der audiovisuellen Überblendung (vgl. 8 f., 13, 15, 76 f. u. 80 f.) hinsichtlich ihrer Medienreflexivität gesondert zu untersuchen wären. Auf der auditiven Ebene erfolgt gleichwohl wiederum eine Autonomisierung des Filmexposés in der schriftsprachlichen Vermittlung filmischer Darstellung, die (tonfilmisch eigentlich obsolete) onomatopoetische Umschreibungen (vgl. etwa „Päng! macht das“, 16; „Knack – da ist unterbrochen“, 17; „Pick, pack macht die“, 25) sowie insbesondere auditive sekundäre Semantisierungen umfasst (vgl. „der Kuckuck aus der Uhr [...] sagt: – ‚Dudu – dudu – dudu –‘“, 26; „Ping – Ping – Ping – Bing – Bing –“ unter Vorweis auf Heinrich Bing, 72) und schließlich in der Beschreibung tonfilmisch kaum umsetzbarer Szenen mündet (vgl. insbes. wiederum die an die Erhöhung der „Geschwindigkeit des Vorführungsapparats“ gebundene Steigerung der „Musik [...] in einen wilden Wirbel“, 68; Gregors Suche nach der Rosenlied-Melodie, 79).

Fazit – Visualität/Textualität als textkonstitutives und -produktives Merkmal in der Spätphase der Frühen Moderne

Über die inhaltliche Thematisierung und Verhandlung eines visuellen kulturellen Wissens hinaus zeigt sich Tucholskys Filmexposé somit den Aushandlungsprozessen von Visualität und Textualität auch auf formaler Ebene – in der Textualisierung des

Visuellen – intrikat verbunden und erweitert den Diskurs auf die zeitgenössisch rezente Ebene des Auditiven. Darin werden *qua* Textualisierung medienpezifischer Darstellungsmöglichkeiten des Films diese überschritten. Insofern lassen sich die *Seifenblasen* nicht nur als Zeugnis einer medialen Selbstreflexion der visuellen Kultur am Ende ihrer Konstitutionsphase auf inhaltlicher wie formaler Ebene lesen, sondern auch als exemplarischer Indikator dafür, wie diese Medienreflexivität selbst Verfahren der Darstellung in Literatur und Film adaptiert und dabei idiosynkratische Texte hervorbringt.¹⁷ Das kulturspezifische dialektische Aushandlungsverhältnis von Visualität und Textualität wird hier textproduktiv und -konstitutiv: Als nicht mehr nur am materiellen Text gestaltete (Visualität *von* literarischen Texten) oder bloß thematisch verhandelte (Visualität *in* literarischen Texten; vgl. Benthien/Weingart 2014: 10), wird (Audio-)Visualität hier *als* Textualität umgesetzt. In den auf dieser ambivalenten Grundlage entstehenden Texten – deren eigenlogische intermediale Vermittlung scheinbar medienpezifischer Darstellungsverfahren in einer Autonomisierung des Texttyps Filmexposé resultiert, welches nicht mehr als bloße Antizipation des textualisierten Films zu erfassen ist und so die Einengung auf eine Untersuchung nur als *Text* oder als ‚*Film*‘ verunmöglicht – scheint somit ein zentrales kultursystematisches Merkmal der Frühen Moderne, mindestens jedoch ihrer Spätphase ‚zwischen Balász und Benjamin‘, kristallisiert.

Literarische Texte & andere Quellen

Pabst, G[eorg] W[ilhelm] (2011): „Seifenblasen. Ein Film-Exposé“. In: Kurt Tucholsky: *Texte 1932/1933*. Hg. v. Antje Bonitz. Reinbek b. Hamburg, S. 1294–1297.

Panter, Peter [d.i. Kurt Tucholsky] (2011a): „Seifenblasen. Ein Spiel nach einer Idee von G.W. Pabst“. In: Ders.: *Texte 1932/1933*. Hg. v. Antje Bonitz. Reinbek b. Hamburg, S. 400–462.

Panter, Peter [d.i. Kurt Tucholsky] (2011b): [„Erkennen Sie im Tonfilm die Möglichkeit, Ausdrucksmittel dichterischer Mitteilungen zu werden?“]. In: Ders.: *Texte 1932/1933*. Hg. v. Antje Bonitz. Reinbek b. Hamburg, S. 7.

¹⁷ Tucholsky verweist in der Antwort auf eine Umfrage in der *Licht Bild Bühne* v. 1.1.1932 selbst auf diese Potenziale der wechselseitigen Implikation medienpezifischer Verfahren bei Intention auf die gleichzeitige Autonomisierung, vgl. Panter (d.i. Tucholsky) 2011b: „Zur Ausbildung einer neuen Form [des] Films gehören Experimente, wie sie in der Buch-Literatur gang und gäbe sind“ sowie die Erfassung von „Tonfilm überhaupt als Gattung der Literatur“. Eine Konstellation von *Seifenblasen* mit Tucholskys zahlreichen Äußerungen zu Film und Kino wäre vor diesem Hintergrund erhellend, scheint doch durchaus im Filmexposé eine komplexere Lesart von Tucholskys bisher v. a. als ablehnend interpretierten Kino-Rezeption angelegt. Vgl. hierzu Habel 2006 und unter Nennung von *Seifenblasen*, jedoch ohne sie darüber hinaus einzubeziehen, Yanagibashi 2020: 171–185.

Tucholsky, Kurt (2017): *Seifenblasen. Eine Geschichte, die ein Film werden sollte*. Reinbek b. Hamburg.

Tucholsky, Kurt (2005): „Brief an Gussy Holl u. Emil Jannings v. 17.8.1931“. In: Ders.: *Briefe 1928-1932*. Hg v. Sabina Becker. Reinbek b. Hamburg, S. 310–312.

Forschungsliteratur

Benthien, Claudia u. Brigitte Weingart (2014): „Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin/Boston, S. 1–28.

Blödorn, Andreas (2018): „Dr. Mabuse – oder der ‚beobachtete Beobachter‘. Zu einer intermedialen Reflexionsfigur zwischen Film und Roman in der Frühen Moderne“. In: Ders., Christof Hamann u. Christoph Jürgensen (Hg.): *Erzählte Moderne. Fiktionale Welten in den 1920er Jahren*. Göttingen, S. 408–426.

Blödorn, Andreas u. Stephan Brössel (i. E.): *Babylon Berlin und die filmische (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre. Medienkulturwissenschaftliche Perspektiven*. Freiburg i. Br.

Brössel, Stephan (2014): *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte*. Berlin/Boston.

Flemming, Jens (2008): „Neue Frau? Bilder, Projektionen, Realitäten“. In: Werner Faulstich (Hg.): *Die Kultur der zwanziger Jahre*. München, S. 55–70.

Frank, Gustav (2008): „Nachwort“. In: Ders. (Hg.): *W. J. T. Mitchell: Bildtheorie*. Frankfurt a. M., S. 445–487.

Habel, Frank-Burkhard (2006): „Der Film hat mit der Kunst nichts zu tun“. Kurt Tucholsky und das Medium Film“. In: Friedhelm Greis u. Ian King (Hg.): *Tucholsky und die Medien. Dokumentation der Tagung 2005, Wir leben in einer merkwürdigen Zeitung*. St. Ingbert, S. 67–82.

Harris, Stefanie (2014): „Kinematografie: Filmische Schreibweisen in der Literatur der Weimarer Republik“. In: Claudia Benthien u. Brigitte Weingart (Hg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin/Boston, S. 445–461.

Holzmann, Gabriela (2001): *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850–1950)*. Stuttgart.

Korte, Helmut (2008): „Filmkultur der 1920er Jahre“. In: Werner Faulstich (Hg.): *Die Kultur der zwanziger Jahre*. München, S. 199–215.

Nyström, Esbjörn (2022): „Diegesen im Filmskript – aus der Perspektive neuerer Dramentextnarratologie betrachtet“. In: Jan Hensschen u. a. (Hg.): *Drehbuchforschung. Perspektiven auf Texte und Prozesse*. Wiesbaden, S. 225–245.

Titzmann, Michael (1997): „1890–1930. Revolutionärer Wandel in Literatur und Wissenschaften“. In: Karl Richter, Jörg Schönert u. ders. (Hg.): *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*. Stuttgart, S. 297–322.

Töteberg, Michael (2017): „Kurt Tucholsky und das Kino“. In: Kurt Tucholsky: *Seifenblasen. Eine Geschichte, die ein Film werden sollte*. Reinbek b. Hamburg, S. 121–127.

- Wünsch, Marianne (2002): „Sexuelle Abweichungen im theoretischen Diskurs und in der Literatur der Frühen Moderne“. In: Christine Maillard u. Michael Titzmann (Hg.): *Literatur und Wissen(schaften) 1890–1935*. Stuttgart, S. 349–368.
- Yanagibashi, Daisuke (2020): *Metaphorologie des Kinos. Sprachbilder und Intermedialität im literarischen Kinodiskurs der Klassischen Moderne*. Bielefeld.

Der *neue Mensch* trägt eine Kamera: Dziga Vertovs Sprache des Films

Jonas Timmerhues

Ist der FILM Film?

Wir *sprengen* den Film.

Um

FILM

zu sehen.

(Vertov 1917, zitiert nach Reiche 2015: 143)

Radikale Wendungen: Medienreflexive Diskurse in den 1920er-Jahren

„Heute spricht schon der Film die einzige gemeinsame Weltsprache“ (Balázs 2001: 22) – so beschreibt Béla Balázs 1924 in *Der sichtbare Mensch*, einer der frühesten filmtheoretischen Schriften, das utopische Potenzial, das er in der sich noch etablierenden Filmkunst der 1920er-Jahre entdeckt. Möglichkeiten, Konsequenzen auf die Wahrnehmung von Kunst und Welt und die Suche nach genuin filmischen Verfahren werden innerhalb der filmästhetischen und -programmatischen Schriften dieser Frühphase des Films zahlreich und emphatisch thematisiert. So verweist Brössel (i. E.) auf die intensive „Kinodebatte“ insbesondere der 1920er-Jahre, in der erste Versuche, eine „Poetik des Films“ zu verfassen, erfolgen. Die filmtheoretischen Texte dieser Zeit eint dabei häufig eine Beobachtung: Film ermöglicht neuartige Wahrnehmung der Welt. Der Film, so fasst es Walter Benjamin im Rückblick in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* zusammen, sprengte die bisherige „Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden“ (1991: 461). Das Filmbild zeigt Benjamin zufolge, etwa in der Detailaufnahme oder einer Zeitlupe, eine „andere Natur“ (ebd.) als diejenige, die das menschliche Auge wahrnimmt. Eine neue Wahrnehmung ermöglicht der Film auch für Balázs: „Der Film ist dabei, der Kultur wieder eine so radikale Wendung zu geben“ (ebd.: 17). Ermöglicht wird das durch den „visuellen Ausdruck“ (ebd.) des Films, durch den – wortlos – „Schicksale, Charaktere, Gefühle und Stimmungen“ auf unmittelbare Weise auf die Zuschauer wirken. Die neue *Sprache* des Films ist dabei diejenige „der Mienen und Gebärden“, die, auf Film gebannt, den Menschen im Gegensatz zur Literatur „wieder sichtbar werden“ (ebd.) lassen.

Auch in Dziga Vertovs Anfang der 1920er-Jahre entstandenem Manifest *Wir. Variante eines Manifestes* wird das Ziel seiner *Kinoki*-Gruppe deutlich, eine neue Filmsprache zu etablieren: „Wir sind auf der Suche nach dem Filmalphabet“ (Vertov 1996: 13). Der Text der Gruppe stellt, in polemischer Abgrenzung zur zeitgenössischen Filmindustrie, das noch nicht eingelöste Innovationspotenzial des neuen Mediums heraus. Erreicht werden könne dieses durch eine neue, eine absolute Filmsprache, die sich von bisherigen – vor allem amerikanischen – Filmen abgrenzt und sich auf die Mittel, die allein die Filmkunst ermöglicht, konzentriert: „Wir säubern die

Filmsache von allem, was sich einschleicht, von der Musik, der Literatur und dem Theater“ (Vertov 1996: 11). Nicht der Inhalt des Bildes, sondern die filmeigenen Verfahren ermöglichen dabei eine neue Filmsprache. Als zentrales Merkmal des Films machen die Kinoki die „Bewegungen der Dinge“ (ebd.) aus, die der Film anders als andere Künste abbilden und aufgreifen, bearbeiten kann. Im Gegensatz zu Balász steht der Mensch mit seinen Gebärden, seiner Mimik, nicht im Mittelpunkt des filmischen Bilds: „Wir sehen keinen Grund, in der Kunst der Bewegung dem heutigen Menschen das Hauptaugenmerk zu widmen“ (ebd.). Diese Absage an romantizistische, psychologische Sujets und an den Menschen als wertiges Motiv überhaupt geht mit einer Hinwendung an ein neuartiges Objekt der Begierde einher: Die Maschine, die durch „fehlerlose Funktionsweisen“ (ebd.: 12), strengen Rhythmus und Bewegung zum idealen Bildinhalt wird. Erst über den Umweg über die Maschine könne so ein *neuer Mensch* erzogen werden: „Wir verbinden den Menschen mit der Maschine. Wir erziehen neue Menschen“ (ebd.) – ein Ziel, in dem auch das politische Programm des Films der Kinoki lesbar wird.

Filmsprache in der Umsetzung: DER MANN MIT DER KAMERA (1929)

Wie wird die neue Filmsprache aber konkret umgesetzt? Vertov, begleitet von seinem Kameramann und Bruder Mikhail Kaufmann und seiner Frau Elizaveta Svilova, verantwortlich für den Schnitt, präsentiert 1929 den Dokumentarfilm DER MANN MIT DER KAMERA – einen Film, den er als praktische Realisation und theoretische Äußerung über sein filmästhetisches Programm verstanden wissen will (vgl. Reiche 2015: 152). Der Film erzählt den Ablauf eines Tages in einer sowjetischen Großstadt¹ vom Sonnenaufgang über das Arbeitsleben bis zur Freizeitgestaltung nach dem Feierabend. Gerahmt ist das Filmgeschehen außerdem durch eine Kinovorführung des Films selbst. Der Film verzichtet dabei (bis auf einen Prolog, der das filmästhetische Programm erläutert und animierte Zahlen, die den Film strukturieren²) auf Zwischentitel. Ebenso verzichtet der Film auf die Verwendung professioneller Schauspieler*innen und bildet stattdessen zahlreiche Arbeiter*innen in ihrer authentischen beruflichen und freizeitlichen Umgebung ab.³

Deleuze beschreibt das Vorgehen des Films mithilfe dreier Ebenen, auf denen die Filmemacher agieren: Zunächst findet bereits vor dem Dreh die „Wahl des Materials“ (Deleuze 1996: 78) statt, also eine Auswahl an „Teilstücken der Materie“ der realen, zu dokumentierenden Welt. Die zweite Ebene stellt der Drehprozess/die Aufnahme

¹ Tatsächlich handelt es sich dabei nicht um eine einzelne Stadt, sondern um ein Filmkomposit aus Aufnahmen von Kiew, Moskau und Odessa.

² Bei den Zahlen handelt es sich vermutlich um die Kennzeichnung der verschiedenen Reels, auf denen das Filmmaterial gelagert ist.

³ Eine weiterführende Fragestellung wäre hier, inwiefern das auch den im Film auftretenden Kameramann selbst betrifft. Ist er eher als Schauspieler zu sehen oder, wie die anderen Figuren im Film als Arbeiter, einer, der bei seiner Arbeit gefilmt wird?

dar, durchgeführt durch den „Kameramann, der verfolgt, rennt, [...] kurz, das Leben im Film“ (ebd.). Die dritte Ebene wird im „Schneiderraum, in dem sich Material und Aufnahme [...] aneinander messen“ (ebd.) realisiert, in der Montage des Films. Die Besonderheit von DER MANN MIT DER KAMERA besteht für Deleuze darin, dass diese drei Ebenen „ausdrücklich als koexistent gezeigt“ (ebd.) und im Film auch so thematisiert werden. Im Zusammenspiel des Materials und seiner Bearbeitung/Kombination im Schnitt entsteht so die Filmsprache im Sinne Vertovs „1. auf der Basis der planmäßigen Fixierung der menschlichen Fakten auf dem Filmband, 2. auf der Basis der planmäßigen Organisation des auf dem Filmband festgelegten Materials“ (Vertov 1972: 88). Bedeutung geschaffen werden kann dabei vor allem auf der zweiten Basis, auf der Miller zufolge „the use of editing to order, arrange and organize the photographic traces into meaningful, even conceptual or poetic relationships“ (Miller 2021: 155) erfolgt.

In der planmäßigen Organisation durch die Montage wird die Relevanz eines weiteren Kernbegriffs der Vertov'schen Filmsprache deutlich:

„Der Stoff – die Elemente der Bewegungskunst – sind die *Intervalle* (die Übergänge von einer Bewegung zu einer anderen) und keinesfalls die Bewegungen selbst. Sie (die Intervalle) geben auch der Handlung die kinetische Lösung“ (Vertov 1996: 12).

Nicht die Aufnahme/Bewegung selbst, sondern die Kombination und Differenz zwischen den Aufnahmen ist es, die Bedeutungspotenziale aufweist. Für Vertov liegt im Intervall die Grundeinheit seiner Filmsprache, aus der, durch Kombination mehrerer Intervalle, größere Sätze und schließlich ein abgeschlossenes Werk entstehen können (vgl. ebd.: 13). Hierzu fasst Miller zusammen: „[Interval] is an essential semiological and epistemological aspect of cinema images, their capacity to generate an indefinite, chaotic swarm of potentially meaningful interconnections“ (Miller 2021: 157). DER MANN MIT DER KAMERA wendet dieses Prinzip an: Nicht die einzelnen Aufnahmen einer Maschine in der Weberei oder der Arbeiterin sind es, die Bedeutung erzeugen, sondern ihre Kombination, die die filmtechnische und semantische Vereinigung von Mensch und Maschine ermöglicht (01:03:27). Wie sehr die Intervalle die Bedeutung einzelner Bewegungen ändern können, führt der Film durch rekurrente Filmbilder vor. Dieselben *reaction shots* werden in unterschiedlichen Sequenzen verwendet und nehmen so variable Bedeutungen an. Verschiedene Personen – Kinder, eine ältere Dame – erscheinen im Kontext einer vollen Einkaufsstraße (00:23:52–0:25:01). Dieselben Aufnahmen werden später erneut verwendet, hier ist die Bedeutung eine andere: Die Personen reagieren auf Zaubertricks, die ein Magier aufführt (00:51:29–0:52:02). Die Potenz von Vertovs Intervall-Theorie wird auf diese Weise im Film selbst, durch Verwendung derselben Aufnahme in unterschiedlichen Kontexten, reflexiv dargelegt. Besonders deutlich wird das durch das Auftreten der Cut-

terin Svilova, die diese Aufnahmen, sichtbar im Film, zusammenfügt und somit Bedeutung herstellt. Die Konstruiertheit der Szenen und Bedeutungen wird so selbst thematisch.

Unter dem Kino-Auge: DER MANN MIT DER KAMERA als Film über Film

Vertovs Film dokumentiert nicht nur den Alltag einer Großstadt; er ist eine medienreflexive Abhandlung über ‚Film‘ selbst. Deutlich wird das bereits am Titel, der den Kameramann als zentrale Figur betont.⁴ Insbesondere der Prozess der Aufnahme wird vom Film selbstreferenziell aufgegriffen, indem der Kameramann als Hauptfigur des Films agiert: Der Film inszeniert die Auswahl der Motive, das Bedienen der Kamera als bildwürdige Ereignisse (u. a. 00:17:31) – bis die Kamera schließlich in einer *stop-motion*-Aufnahme ein eigenes Bewusstsein zu entwickeln scheint (01:01:09). Wiederholt zeigt der Film, dass das verwendete Material durch eine Filmkamera aufgenommen wurde, indem das Objektiv selbst den Bildkader dominiert (u. a. 00:02:17) oder als ‚allsehendes Auge‘ über der Stadt thront (00:26:30). Die aufgenommenen Bewegungen entspringen nicht dem menschlichen Auge, sondern werden durch die Kamera ermöglicht.

Das fixierte Material stellt dabei nicht nur eine realistische Wiedergabe von Ereignissen dar, vielmehr wird es durch genuin filmische Werkzeuge verfremdet: Durch Zeitlupen und -raffer, Trickaufnahmen, Überblendungen, Kamerafahrten, *canted angles*, rückwärts abgespielte Aufnahmen und weitere Verfahren werden dokumentarische Aufnahmen kommentiert und beurteilt. Diese Verfremdungseffekte sind dabei Beispiele für die neuartige Wahrnehmung der Welt, wie sie durch den Film, oder – mit Vertov gesprochen – das *Kino-Auge* gezeigt werden kann. Gleichzeitig wohnt diesem Vorgehen ein medienreflexives Moment inne, das Aufmerksamkeit auf die Herstellung der Bilder im Schneiderraum lenkt und von der Illusion, reine Dokumentation von etwas Bestehendem zu sein oder sein zu wollen, abrückt.

Miller fasst zusammen: „Vertov highlights the process of film production itself, from the collection of raw material [...] of Soviet life through the analysis, sorting, and recombination of that material at the editor’s table“ (Miller 2021: 145). Der Schneidetisch nimmt dabei, wie bereits in der Sequenz der rekurrent verwendeten Filmbilder gezeigt, eine zentrale Rolle ein. In einer weiteren Sequenz, die das Arbeiten an verschiedensten Maschinen zeigt, wird der Schneidetisch ein weiteres Mal zum Handlungsort: Im Anschluss an schnell geschnittene und beschleunigt abgespielte Aufnahmen wird die Cutterin Svilova gezeigt, wie sie das zuvor Gesehene

⁴ Hicks weist richtiggehend darauf hin, dass der Titel treffender als *Person mit dem Kinoapparat* übersetzt werden könne. Auf diese Weise wären auch Cutterin Svilova und der Schneidetisch als Teil einer umfassenderen *Kinomaschine* berücksichtigt (vgl. Hicks 2013: 181).

Filmmaterial im Regal sortiert (00:37:01–00:38:02). Die Ordnung der Szene, so erklärt die Sequenz, entsteht in der Montage. Die Sequenzen, in denen Svilova und ihre Arbeit zu sehen sind, reflektieren außerdem die Textualität des Films selbst, indem sie vorführen, dass Film aus Einzelbildern besteht und die zu sehenden Bewegungen nur illusorisch sind (00:23:04) und indem die eigene Materialität in Form des Filmstreifens thematisiert wird (00:24:27). Nicht zuletzt greift der Film auch seine eigene Rezeption vorweg, indem er ein Kinopublikum während der Rezeption vorführt (01:01:48). *DER MANN MIT DER KAMERA* ist somit ein *Film über den Film*: Über seinen Produktionsprozess von der Auswahl der Motive, den Dreh und die Montage, in der Ordnung und Bedeutung hergestellt werden bis zu seiner Rezeption vor dem Publikum.

I Sing the Body Electric: DER MANN MIT DER KAMERA im historisch-politischen Kontext

Das filmästhetische Programm der Kinoki dient, trotz des Anspruches, eine vollständig filmische Sprache zu erschaffen, nicht nur der Kunst allein. Wie Miller feststellt, kann am Manifest der Gruppe die für die 1920er-Jahre typische Tendenz sowjetischer Gruppen „to abolish ‚art‘ in favor of non-autonomous social functions such as didactics, political agitation, propagandistic persuasion and design of industrial objects“ (Miller 2021: 152) ausgemacht werden. Im Manifest lautet es:

Die Seele der Maschine enthüllen, den Arbeiter in die Werkbank verlieben, den Bauern in den Traktor, den Maschinisten in die Lokomotive! Wir tragen die schöpferische Freude in jede mechanische Arbeit. Wir verbinden den Menschen mit der Maschine. (Vertov 1996: 13)

Mit radikal neuer Bildsprache inszeniert Vertovs Film den ‚neuen Menschen‘ als harten, motivierten Arbeiter. Hierbei werden keine Individuen inszeniert, sondern vielmehr ein übergeordnetes Kollektiv, bestehend aus Menschen und Maschinen (vgl. 00:36:09–0:38:46): Durch schnelle Schnitte und Überblendungen wird die Akkordarbeit der Arbeiter inszeniert. Roberts beschreibt das Vorgehen des Films: „The subject matter of *THE MAN WITH THE MOVIE CAMERA* is not only what constitutes the correct path for cinema but also (and inextricably) what constitutes the right path for society“ (Roberts 2000: 104). Industrialisierung, Kollektivismus und die relevante Stellung der Arbeiter – zentrale Paradigmen des Films – verweisen dabei auf die Diskussionen um eine neue, nach-revolutionäre Gesellschaft in der Sowjetunion der 1920er-Jahre (vgl. Miller 2021: 154). *DER MANN MIT DER KAMERA* greift diese Aspekte auf und zelebriert sie in emphatischer Montage – um deren Bedeutung jedoch schließlich als am Schneidetisch entstandenes Konstrukt herabzustufen.

Literarische Texte und andere Quellen

- Balász, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M.
- Benjamin, Walter (1991): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“. In: Ders.: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band I, 2. Teil*. Hg. v. Herrmann Schweppenhäuser u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M., S. 435–469.
- Vertov, Dziga (1996): „Wir. Variante eines Manifestes“. In: *Maske und Kothurn* 42(1), S. 10–13.
- Vertov, Dziga (1972): „Vom Kino-Auge zum Radio-Auge“. In: Div.: *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*. Hg. v. Karsten Witte. Frankfurt a. M., S. 88–95.

Filme & Serien

- ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ (DER MANN MIT DER KAMERA, UdSSR 1929, Dziga Vertov).

Forschungsliteratur

- Brüssel, Stephan (i. E.): „Die Konzeptualisierung des Films. Am Beispiel von Kurt Pinthus und *Das Tage-Buch* um 1925“. In: Nicolas Pethes u. a. (Hg.): *Journale in/als mediale(n) Konstellationen*. Hannover.
- Deleuze, Gilles (1996): „Die sowjetische Schule. Dialektische Komposition“. In: *Maske und Kothurn* 42(1), S. 76–84.
- Hicks, Jeremy (2013): „Man with a Movie Camera“. In: Rimgayla Salys (Hg.): *The Russian Cinema Reader*. Boston, S. 177–191.
- Miller, Tyrus (2021): „Intervals of Transmission. Dziga Vertov’s THE MAN WITH A MOVIE CAMERA“. In: Scott W. Klein u. Michael Valdez Moses (Hg.): *A Modernist Cinema. Film Art from 1914 – 1941*. Oxford, S. 143–164.
- Roberts, Graham (2000): *The Man with the Movie Camera*. London.
- Reiche, Claudia (2015): „Dziga Vertovs mediale Epistemologie des Intervalls.“ In: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 1(1). Berlin/Boston, S. 143–160.

Öffne deine Augen, denn du träumst nicht.

Man Rays L'ÉTOILE DE MER und die surrealistische Vision

Niklas Lotz, Romany Schmidt

Surrealismus, Wahrnehmung, Imagination

André Breton definiert den ‚Surrealismus‘ im ersten *Manifeste du Surréalisme* von 1924 wie folgt:

SURREALISMUS, Subst., m. – Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.

ENZYKLOPÄDIE. *Philosophie*. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichen Lebensprobleme an ihre Stelle setzen. (Breton 1924a: 26 f.)

Ziel der surrealistischen Bewegung nach Breton ist es, die vermeintliche Grenze zwischen Wirklichkeit und Imagination zu zersetzen. Traum und Wirklichkeit, Irrationalität und Vernunft (vgl. Hadda 2019: 12), ‚Außen‘ und ‚Innen‘ der Menschen sollen in der *Sur*-Realität als *Über*-Realität synthetisiert und so die „oberflächlich verhüllten (über-wirklichen) Tiefen des Unbewussten“ (Ort 2021) offengelegt werden. Surrealismus avanciert so zum Versuch der Revolution menschlicher Erfahrung und Wahrnehmung. Dass die Wahrnehmung der zentrale Umschlagplatz des Surrealismus ist, macht die ikonische Öffnung des Auges in Luis Buñuels *UN CHIEN ANDALOU* (F 1929) evident:

Auf geniale Weise verschränken sich hier Form und Inhalt: erst der Filmschnitt gebiert den Schnitt durchs Auge, der wiederum den Filmschnitt symbolisiert. Denn wie das Messer das Organ der Erkenntnis durchtrennt, so zerschneidet die Montage die narrative Kohärenz des Filmes. Und so wie der Mann seine Rasierklinge an das Auge der Frau legte, legten Buñuel und Dali ihre Klängen an das Auge des Zuschauers. (Volk 2011: 43)

So gesehen hängen im Surrealismus Wahrnehmung und Verfahren der Kunst untrennbar zusammen: Collagen von *objets trouvés*, Aleatorik, Automatismen, Filmschnitt etc. zapfen das Unterbewusstsein an, indem sie „Erwartungsenttäuschungen, Kommunikationsunterbrechungen als De-Kontextualisierungen, Kohärenzbrüche und (vermeintliche) Sinn-Zerstörungen oder Sinn-Befreiungen“ (Ort 2021) provozie-

ren und den Weg für freie Assoziationen und nicht-konventionalisierte Neu-Semantisierung bahnen. Das Unterbrechen der normalen Wahrnehmung beschränkt sich dabei nicht auf die Kunst, sondern

versucht schließlich mehr oder weniger direkt performativ ins öffentliche ‚LEBEN‘ einzugreifen und durch Provokation sinnliche Erfahrungsbereiche zu erweitern und/oder zu kritischer (Selbst-)Reflexion von Kunst, Gesellschaft, Körperlichkeit, Raum und Zeit und der je eigenen Wahrnehmungsweisen und Wahrnehmungsvoraussetzungen anzuregen. (ebd.)

Surrealismus ist mithin Kampfansage an die moderne Gesellschaft, deren erdrückende Herrschaft über den menschlichen Geist durch die Zerstörung des Rückgrats rationalen Denkens gestürzt werden soll, und ist genuin politisch. Es gilt den Willen als Zensurinstanz menschlichen Denkens auszuschalten, um zunächst die Kunst, dann die Gesellschaft aus den Fängen der Bourgeoisie zu befreien. Dieser politische Impetus schlägt sich u. a. in der Erklärung des *Bureau des recherches surréalistes* von 1925 nieder:

2. Der Surrealismus ist kein neues oder einfacheres Ausdrucksmittel, nicht einmal eine Metaphysik der Poesie; er ist ein Mittel totaler Befreiung des Geistes und all dessen, was ihm ähnelt.

3. Wir sind fest entschlossen, eine Revolution zu machen.

[...]

Der Surrealismus ist keine Form der Poesie.

Es ist ein Schrei des Geistes, der zu sich selber zurückfindet und fest entschlossen ist, voller Besessenheit seine Fesseln zu sprengen

notfalls mit richtigen Hammern! (nach Ort 2021)

Man Rays Realisierung der surrealistischen Vision in L'ÉTOILE DE MER

1. Themen und Form

„I believe in the future solution of these two states, dream and reality, which are seemingly so contradictory, into a kind of absolute reality, a *surreality*, if one may so speak.“ (Breton 1942b: 436)

Der im Jahre 1928 von dem US-amerikanischen Künstler Man Ray produzierte Avantgarde-Film L'ÉTOILE DE MER (F 1928) bemüht sich – basierend auf einem Gedicht des französischen Schriftstellers Robert Desnos – der surrealistischen Vision eine filmische Form zu verleihen. Dies geschieht sowohl durch die thematische als auch die stilistische Verhandlung derjenigen Konzepte, die das surrealistische Erkenntnisinteresse maßgeblich prägen.

Bereits mittels der losen Narration einer kurzweiligen Liebesbeziehung zwischen *un homme* und *une femme* wie auch des titelgebenden Motivs des Seesterns knüpft

L'ÉTOILE DE MER an die surrealistische Beschäftigung mit dem Werk Freuds an. Insbesondere dessen Psychoanalyse gilt als Ausgangspunkt für die Erkundung des Unbewussten auf der Suche nach jener *Sur*-Realität, die in der letztendlichen Auflösung der spannungsvollen Opposition von Traum und Wachzustand zu finden sei (vgl. Brossoit 2013: 1). In der Freud'schen Tradition stellt L'ÉTOILE DE MER hier das Spannungsverhältnis und die Begierde zwischen dem weiblichen und männlichen Geschlecht heraus, welches sich in einem beständigen Streben nach einer liebenden Vereinigung manifestiert. Der Seestern, als hermaphrodites Meereswesen, verkörpert dabei die realisierte Synthese des Männlichen und Weiblichen und wird von *un homme* gebannt begutachtet.

Das Auflösen der als oppositionell betrachteten Pole im Faszinationsobjekt des Seesterns wird darüber hinaus auch durch eine weitere Bedeutungsebene unterstützt, die die Realisierung des surrealistischen Programms in L'ÉTOILE DE MER zusätzlich verdichtet. Durch die Verwendung eines Gelatine-Filters wird einigen Einstellungen hier eine traumartig-verzerrte Qualität verliehen, die in Opposition zu den ungefilterten Aufnahmen des Kurzfilms steht. Insbesondere *une femme* und *un homme* sind in ihren Interaktionen stets nur in ihren vagen Konturen zu erkennen – das Erfassen von Details und das von den Vertretern des Surrealismus kritisierte positivistische Moment der alltäglichen Wirklichkeitswahrnehmung werden folglich ausgehebelt. Gerade der Kontrast zwischen den vermeintlich realen, alltäglichen Begegnungen zwischen den beiden Figuren und die Unschärfe des gefilterten Bildes lassen die Grenze zwischen Realität und Imagination verschwimmen und exponieren den Prozess der Wahrnehmung. Einstellungen, die den Seestern zeigen, bleiben jedoch ungetrübt und inszenieren ihn mal in einer schwebend-langsamem Detailaufnahme, mal vervielfacht in rotierender Bewegung. Die beiden mentalen Wahrnehmungsmodi, der Traum/die Imagination des Unbewussten und die Realität, stehen in L'ÉTOILE DE MER in einem starken Kontrast zueinander, der dazu dient, die surrealistische Vision zu untermauern: Während die ‚realen‘ Interaktionen von *une femme* und *un homme* wie durch einen Nebel verschleiert eine unrealisierende Wahrnehmungsform einfordern, können die zunächst unmotiviert bzw. in der Narration dekontextualisiert erscheinenden Aufnahmen des Seesterns in aller Klarheit wahrgenommen werden. Die abstrahierte Erkenntnis über den Wunsch nach Vereinigung, der *un homme* und *une femme* zur kontinuierlichen Suche nach gegenseitiger Zuneigung drängt, wird als Objekt der Begutachtung und Faszination in Form des Seesterns als ‚wahre‘ Realität ungefiltert zur Wahrnehmung angeboten. Als *une femme* einen neuen Liebhaber findet, ist schließlich auch der Blick auf *un homme* und den Seestern getrübt – die in der absoluten Realität des Unbewussten gefundene Erkenntnis über die wahre Natur der stetigen Suche nach einer romantischen Beziehung verliert zumindest vorerst ihre Klarheit. L'ÉTOILE DE MER realisiert die surrealistische Vision hier nicht nur durch das Herausstellen des Seesterns als Synthese zweier Pole in einem traumartigen Modus, sondern ebenfalls durch die Synthese von Traum und Realität

in der absoluten Realität der Faszination von Vereinigung zweier in Opposition gestellter Prinzipien.

2. Textualität und Visualität

„L'étoile de mer poème de Robert Desnos tel que l'a vu Man Ray“ (00:57); ein Text also, wie er gesehen wurde. Schon dieser Titel stellt den Synkretismus von ‚Wort‘ und ‚Bild‘ aus, der für den Film *L'ÉTOILE DE MER* programmatisch ist, sogar überhaupt für die Kollaboration von zwei Surrealisten unterschiedlicher medialer Provenienz programmatisch sein muss; Desnos der Literatur, Ray der Photographie und des Films (vgl. Bernardy 2014: 69). Können die Filmbilder also als von den Texten¹ Desnos' inspiriert gelten, so frappiert im Film doch die Inkongruenz zwischen ‚Text‘ und ‚Bild‘. Offensichtliches und viel zitiertes Beispiel findet sich zu Beginn des Films: „Les dents des femmes sont des objets si charmants...“ (01:49) gefolgt von einer Nahaufnahme der Beine von *une femme*. Entgegen der konventionalisierten Funktionalisierung von Zwischentiteln im Stummfilm – der Verdopplung, die der Konkretisierung des Bildes dient – konstituieren die Texttafeln in *L'ÉTOILE DE MER* autonome Sinnebenen (vgl. Bernardy 2014: 78). Textualität dient hier also nicht der Versprachlichung von Gezeigtem, sondern regt selbst „zu einem imaginationsorientierten Sehen“ (ebd.) an, zu einem Visualisieren von Sprache.

Ebensolches lässt sich aber auch für das Bild festhalten: Visuelle Unschärfe ist das wohl zentrale Signum von *L'ÉTOILE DE MER*, der Blick der Kamera ist, wie erwähnt, zumeist durch einen Gelatinefilter verzerrt. Das Gezeigte wird hiermit veruneindet und muss durch die Imagination der Rezipierenden ‚zu Ende visualisiert‘ werden. Zugleich wird die Wahrnehmung im Film als medial hervorgebracht ausgestellt, „der Filter [verweist] auf die Verwendung einer Filmlinse, sodass auf einer selbstreflexiven Ebene ein Bezug zur eigenen Tätigkeit hergestellt wird und der Blick durch eine Linse als artifiziell entlarvt wird“ (ebd.: 74), d. h. als „a cinematic emulation of the real thing.“ (Brossoit 2013: 2)

Unterdes bleibt das Pronomen *elle* obskur, da kein eindeutiges Signifikat entschieden werden kann. *Elle* kann *une femme* meinen, wohl aber auch den Seestern, die Liebe, die Sprache, den Surrealismus – *elle* ist kurzum eine „polyvalente, surrealismusspezifische Metonymie“ (Bernardy 2014: 73). Die metonymische Verschiebung verläuft im syntagmatischen Verlauf von *L'ÉTOILE DE MER* anhand der semantischen Achse ‚Subjekt zu Objekt‘: Die männliche Begierde verschiebt sich vom weiblichen Körper auf den konservierten Seestern im Glas; während sich *une femme* in eine neue Liebe emanzipiert, verharrt *un homme* bei der Verdinglichung einer verfliegenen Liebe. Der Seestern wird so zum Symptom der surrealistischen Männlichkeitskrise

¹ Die Zwischentitel im Film sind verschiedenen Texten Robert Desnos entnommen (vgl. Bernardy 2014), d. h. ‚collagiert‘ im weitesten Sinne von *objets trouvés*.

und einer Chiffre der „transformation of the mutable, fickle woman into the immutable image of the starfish, which he holds in his hands and can thus control.“ (Kuenzli 2007: 101) Der Signifikant *elle* wird durch visuelle De- und Rekontextualisierung ambiguisiert² und so die Anzahl möglicher (visueller) Signifikate potenziert, d. h. Bedeutungshervorbringung wird durch Bedeutungstilgung evoziert (vgl. Ort). Diese De- und Rekontextualisierung oder Kohärenzunterbrechung lässt sich als Resultat der „synästhetische[n] (,simultane[n]‘) Kombination der Medienkanäle / Zeichensysteme“ (ebd.) ‚Text‘/, ‚Sprachlich‘ und ‚Bild‘/, ‚Außersprachlich‘ auffassen.

Nebstdem bleibt auch das Pronomen *vous* ambig. Auf die Einstellung der schlafenden *femme* folgt der Zwischentitel „*Vous ne rêvez pas!*“ (14:05), deren Referent sich entbehrt. *Vous* kann sowohl auf die Diegese, als auch auf die außerfilmische Welt, konkret die Rezipierenden, bezogen werden. Das Träumen rekurriert dabei auf einen zentralen Aspekt der *Sur*-Realität und daher ein zentrales Interesse der Surrealisten. Durch den Text und dessen (Nicht-)Beziehbarkeit auf das Filmbild, wird die Unterscheidbarkeit von Traum und Wirklichkeit, Diegese und ‚echter‘ Welt, Figur und Rezipierenden fundamental verunsichert:

[T]his intertitle seems to emphasize the relation between the external reality of the film-spectator and the internal structure of the film as potentially equivalent. In other words, the film itself is calling attention to this confusion between spectator and character, between reality and dream. (Brossoit 2013: 2)

L'ÉTOILE DE MER wird also vor dem Hintergrund von Visualität und Textualität auch lesbar als eine selbstreflexive Synthese von Kunst/Imagination und Wirklichkeit in die *Sur*-Realität.

3. Selbstreflexivität: Das filmische Potenzial der Realisierung der surrealistischen Vision

Es wird ersichtlich, dass L'ÉTOILE DE MER sowohl die genuin filmischen visuellen Potenziale für die Realisierung der surrealistischen Vision erkundet als auch das Verhältnis von Visualität und Textualität auf der Suche nach einer surrealistischen Form für „den wirklichen Ablauf des Denkens“ (Breton 1924a: 26) reflektiert. Der Film, der zugleich Wirklichkeitsillusion und Traumillusion zu sein anstrebt, rückt den Prozess der Wahrnehmung in den Vordergrund und bemüht sich in diesem Zuge, nicht nur die Synthese von Realität und Traum zu thematisieren, sondern diese auch anhand des Beispiels der Vereinigung des Männlichen und Weiblichen zum Zwecke des Erreichens einer ‚absoluten Realität‘ zu demonstrieren.

Für das Experimentieren mit den filmischen Möglichkeiten, dem surrealistischen Programm eine entsprechende Form zu verleihen, wird einerseits Visualität besonders betont: L'ÉTOILE DE MER charakterisiert sich prinzipiell durch den Verzicht

² Vgl. auch das Homonym „Si belle! Cybèle?“ (03:28), das auf Kybele und gefährliche Weiblichkeit verweist (vgl. Kuenzli 2007: 100).

auf eine kohärente und eindeutige Narration auf Bild-Ebene, durch die die Exploration der visuell-filmischen Verfahren der Verhandlung der Dialektik von Traum und Realität in den Fokus gerät. Die Grenze zwischen Traum/Imagination und der Realität verwischt bereits durch die Verwendung des Gelatine-Filters, durch den die Imagination der Rezipierenden gefordert wird, um die in der Unschärfe verlorenen Leerstellen der Handlung und der Figuren zu füllen. Unterstützt wird dies jedoch auch durch den kontrastierenden und diskontinuierlichen Schnitt, der eine automatisierte Rezeption einer kohärenten Erzählung verweigert. Die Spannung und Faszination dieser Dialektik, aber auch der nach einer erfüllenden Liebesbeziehung suchenden Figuren, wird ebenfalls primär über Kontrast, Tempo und Bewegung in Schnitt, Montage und durch visuelle Effekte (z. B. Multi-Screen-Einstellungen) vermittelt. Angesichts der narrativen ‚Schlaffheit‘ ist es erst die Wahrnehmung, die durch die visuellen technischen filmischen Verfahren gelenkt wird, die das dringliche, suchende Moment der Erzählung herausstellt.

Gleichzeitig ist hinsichtlich der Reflexion der Darstellungsmöglichkeiten der surrealistischen Vision im Film auch das Verhältnis von Bild und Text bedeutungstragend. Es handelt sich bei *L'ÉTOILE DE MER* um ein Filmgedicht, das auf eine filmische Form für einen bereits bestehenden Text abzielt. Auffällig sind diesbezüglich die bereits genannten Inkongruenzen zwischen der Bild- und Textebene, die einander nicht stützen, sondern im Falle einer rein auf Vernunft und Logik basierten Rezeptionshaltung für Irritationsmomente sorgen. Auch auf textueller Ebene wird damit das imaginationsorientierte Sehen unterstrichen, da Visualisierung für die Verarbeitung des Gelesenen trotz visuellen Inputs notwendig ist. Nicht nur die visuelle Unschärfe führt also zur Notwendigkeit der Imagination, sondern ebenfalls das inkongruente Text-Bild-Verhältnis. Gewissermaßen wird jedoch auch dieses Spannungsverhältnis zumindest motivisch im Seestern gelöst, der – als Titel des Gedichts ebenso unmotiviert wie als Objekt in der Diegese – das Bild wiederholt mit dem Titel des Gedichts und des Kurzfilms verknüpft.

Das Potenzial des Films, die Illusion der Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Illusion visuell und vermittels des Zusammenspiels von Text- und Bildebene eine distinkte Form zu verleihen, wird darüber hinaus auch auf textueller Ebene reflektiert: „Vous ne rêvez pas!“ (14:05) lautet einer der Zwischentitel. Mit dieser Aussage verweist *L'ÉTOILE DE MER* nicht nur auf den Realitätsstatus der Wahrnehmung der Figuren, sondern auch auf die eigene Konstruiertheit der filmischen Darstellung traumähnlicher Wahrnehmung und damit auf das komplexe Verhältnis zwischen Traum, Realität und dem Erkenntnisprozess nicht nur für die Figuren in der Diegese, sondern auch für die Rezipierenden des Films.

Anhang: Zwischentitel in L'ÉTOILE DE MER (französisch/deutsch)

Les dents des femmes

sont des objets

si charmants...

... qu' on ne devrait les voir qu' en rêve
ou

à l'instant de l'amour.

Si belle! Cybèle?

Nous sommes à jamais perdus

dans le désert

de l'éternèbre.

Qu'elle est belle

“Après tout”

si les fleurs étaient en verre

“belle, belle comme

une fleur en verre”

“belle comme

une fleur de chair”

Il faut battre les morts

quand ils sont froids.

Les murs de la santé

Et si tu trouves

sur cette terre

une femme

à l'amour sincère...

“belle comme une fleur de feu”

Le soleil, un pied à

l'étrier, niche un rossi-

gnol dans un voile

de crêpe.

Vous ne rêvez pas!

“qu'elle était belle”

“qu'elle est belle”

Die Zähne von Frauen

sind Objekte

so entzückend ...

... dass man sie nur im Traum sehen
sollte oder

im Augenblick der Liebe.

So schön ist sie! Kybele?

Wir sind für immer verloren

in der Wüste

der ewigen Dunkelheit.

Wie schön sie ist

“Immerhin”

wenn die Blumen aus Glas wären

“schön, schön wie

eine Blume aus Glas”

“schön wie

eine Blume aus Fleisch”

Man muss die Toten schlagen

wenn sie kalt sind.

Die Mauern der La Santé

Und wenn du findest

auf dieser Erde

eine Frau

zu aufrichtiger Liebe ...

“schön wie eine Feuerblume”

Die Sonne, ein Fuß in

den Steigbügel, nistet eine Nachti-

gall in einem Schleier

aus Krepp.

Sie träumen nicht!

“Dass sie schön war”

“Dass sie schön ist”

Robert Desnos

Robert Desnos

Literarische Texte & andere Quellen

Breton, André (1924a). „Erstes Manifest des Surrealismus“. In: Ders. *Die Manifeste des Surrealismus*. Hg. v. Ruth Henry. 10. Aufl. Hamburg, S. 9–43.

Breton, André (1924b): „André Breton (1896-1966) from the First Manifesto of Surrealism“. In: Div. *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Hg. v. Charles Harrison, Paul Wood und Jason Gaiger. Oxford, S. 432–439.

Filme & Serien

L'ÉTOILE DE MER (DER SEESTERN, F 1928, Man Ray).⁵

Forschungsliteratur

Bernardy, Jörg (2014). „Unschärfe und flüchtige Liebe im surrealistischen Film. Ökonomie von Schrift und Bild in L'Étoile de mer“. In: Heinz-Peter Preußner (Hg.): *Anschauen und Vorstellen. Gelenkte Imagination im Kino*. Marburg, S. 68–79.

Brossoit, Jesse (2013). „An Inquest into Surrealism: L'Étoile de Mer and the Quest for Surreality“. In: *Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies* 4(1), S. 1–5.

Hadda, Sarah (2019). *Der Schnitt als Denkfigur im Surrealismus. Max Ernst, Man Ray, Luis Buñuel und Salvador Dalí*. Bielefeld.

Kuenzli, Rudolf E (2007). „Man Ray's Films: From Dada to Surrealism“. In: Alexander Graf u. Dietrich Scheunemann (Hg.): *Avant-Garde Film*. Amsterdam, S. 93–104.

Ort, Claus-Michael (2021). „Surrealismus I. André Breton und andere (*écriture automatique*)“. In: *Literaturwissenschaft-online*. <https://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/avantgarde/surrealismus-i/> (02.07.2023).

Volk, Stephan (2011). *Skandalfilme. Cineastische Aufreger gestern und heute*. Marburg.

⁵ Restaurierte Fassung Douris UK, Ltd. (GBR 2000).

„Wer das Wort wüßte?“ – Medienreflexivität und jüdische Fremddarstellung in DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM

Maren Plottke

Mit *DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM* schufen Paul Wegener und Carl Boese 1920 einen expressionistischen Film, der die Geschichte einer Golembelebung im jüdischen Ghetto erzählt. Das Setting lässt sich als mystifiziertes Prag des 16. Jahrhunderts fassen, das sich an einigen Stellen historischer Personen und Begebenheiten bedient, diese aber entfremdet und in märchenartige Strukturen überführt (vgl. Dixon 2011: S. 83). Die Jüd*innen, unter der Führung von Rabbi Löw, möchten sich mit der Hilfe eines Golems gegen das kaiserliche Dekret verteidigen, das sie aus dem Lande verweist. Durch die oppositionellen Räume ‚Christentum im Kaiserpalast‘ und ‚Judentum im Ghetto‘ werden die beiden Gruppen kontrastiert. Im Prozess der Erschaffung des Golems und der sich anschließenden Verselbständigung desselbigen wird außerdem der Film als Medium im Vergleich zur Schrift reflektiert.

Die Rolle der Schrift im Stummfilm in Form von Zwischentiteln und Inserts wird in den 1920-ern immer wieder zum Thema von Feuilletonist*innen und Künstler*innen. Während die Verwendung von Schriftbildern in diesem Zeitraum zuerst hauptsächlich als Störfaktor des Bewegtbilds kritisiert und von Produzent*innenseite aus daher auf ein Minimum reduziert wird, erscheint Schrift im Film rückblickend „als eine Art eigenständige Kunstform innerhalb der bewegten Bilder, als etwas, das nach besonderer Gestaltung verlangt und damit einen integrativen Teil des filmischen Kunstwerks darstellt“ (Beil 2017: S. 507). *DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM* bietet im Hinblick auf seine Medialität ein besonders diskussionswürdiges Beispiel, da der Film Schrift als Medium zur Belebung des Golems und zur Kommunikation zwischen den beiden Bevölkerungsgruppen relevant setzt und die unterschiedliche Verwendung von Schrift- und Bewegtbild damit semantisiert:

Bei den Schrifteinlagen im Golem-Film handelt es sich von daher nicht um da und dort eingesetzte Mittel, die lediglich den Fortgang des Geschehens verdeutlichen sollen, sondern um Inserts, die selbst leitmotivisch werden und den Bildern nicht mehr untergeordnet sind: Die Inserts stellen selbst den roten Faden dar, an dem sich die Bilder orientieren, nicht umgekehrt. Schrift ist also kein nur medienbedingtes und von daher notwendiges Beiwerk, sondern entfaltet in diesem Film ihre magischen und mystischen Dimensionen, die sie mit einer entsprechenden Aura versehen. (ebd.: 507 f.)

Nachfolgend werden der Schöpfungsprozess des Golems als mystifizierter Akt der Schriftlichkeit und die Aufführung durch Löw vor Kaiser Rudolphs Hofstaat als ‚Film im Film‘ analysiert. Erwartet wird, dass sich die im Untertitel „Bilder nach Begeben-

heiten aus einer alten Chronik“ [00:00:02] angedeutete Relation von Schrift und Bewegtbild in den ausgewählten Szenen wiederfindet. Die Analyse soll von einem kritischen Blick auf die Darstellung jüdischen Lebens begleitet werden.

Der Schöpfungsakt [00:29:15-00:38:58]

Der vor allem in der *Kabbala* immer wieder besprochene Prozess der Golem-Schöpfung ist bereits im *Sefer Jezira* mithilfe des Zauberwortes *emeth* (= Wahrheit) möglich, das auch JHWE über den unbelebten Adam (von *adama* = Erde) gesprochen haben soll (vgl. ebd.: 509 f.). Um einen so belebten Golem wieder zu töten, muss im *Sefer Jezira* nicht das vollständige Wort, sondern nur der erste Buchstabe von dem Wesen entfernt werden, so dass der Golem mit *meth* (= Tod) beschrieben ist (vgl. ebd.: S. 510). Die hergestellte Verbindung zum göttlichen Schöpfungsakt bringt auch ethisch-hierarchische Fragen und den Diskurs über die Gefährlichkeit der menschlichen Ermächtigung zum Schaffen von Leben mit sich. Das Golem-Motiv beschäftigt vor Wegener unter anderem Jakob Grimm, Annette von Droste-Hülshoff, Arthur Holitscher und, besonders prominent, Gustav Meyrink (vgl. ebd.: 510 f.). Welche Quellen Paul Wegener tatsächlich als Inspiration für seine Inszenierung nutzte, ist umstritten.

Schon im Kellerraum des Rabbi, wo der Golem-Rohling aufbewahrt wird, finden sich Zeichnungen und Notizen an den Wänden. Auch Löws Kopfbedeckung ist mit nicht klar zu identifizierenden Kritzeleien übersät. Der Raum ist vor dem ersten Betreten durch den Rabbi mit einem Schriftband versiegelt gewesen, das mit einer Schere aufgetrennt werden musste – der Bereich der bloßen Schrift wurde durchstoßen (vgl. ebd.: S. 521). Vor dem eigentlichen Beschwörungsprozess informiert der Rabbi sich in zwei Büchern. Eines enthält die Anleitung zur Belebung des Golems, ein zweites, *Nekyomantie* genannt, erläutert die Beschwörung eines Dämons. Im Gegensatz zur *Kabbala*, wo JHWE das Zauberwort einsetzt, hütet in Wegeners Golem-Film der gefallene Engel *Astaroth* das Geheimnis. Dieser wird in der *Ars Goetia* aus dem 17. Jahrhundert mit fauligem Atem und einem Pentagramm¹ im Siegel beschrieben, Elemente, welche von der anschließenden Beschwörungssequenz aufgegriffen werden (vgl. ebd.: 517 f.). Aus *Astaroths* Atem formt sich *aemaet*, das wie eine latinisierte Variante des ursprünglichen *emeth* anmutet. Löw überträgt das Wort mit einem Federkiel auf ein Stück Papier und legt es in den *Schem* (vermutlich von *HaSchem* = das Wort; eine alternative Bezeichnung für JHWE) ein, wodurch der Golem wie im ersten Buch beschrieben belebt wird. Schrift wird innerhalb der Beschwörung also genutzt, um „die Schrift als Schrift hinter sich zu lassen, [...] ihren Bereich in Richtung Pragmatik zu überschreiten und etwas mit ihr zu bewirken, indem die Schrift

¹ Neben den für Schwarze Magie funktionalisierten Pentagrammen rücken im Film auch immer wieder der Davidsstern und der Sternenhimmel als zu deutende Zeichen in den Fokus. Als einander ähnelnde Signifikanten eigentlich unterschiedlicher Signifikate nähern sie das Lesen in den Sternen, Zauberei und das Judentum aneinander an.

sich verkörpert, Schrift Gestalt annimmt“ (ebd.: S. 521). Die schwarzmagische Beschwörung des Golems wird damit auch zur Filmanalogie: In beiden Fällen wird aus einer ‚toten‘, schriftmedialen Vorlage etwas Bewegtes, ‚Lebendes‘ erschaffen. Dabei bleibt der Golem wie die Schauspieler*innen des frühen Films stumm, und seine klaren, ruhigen Bewegungen entsprechen dem von Wegener formulierten idealen Stil für das Filmschauspiel (vgl. Chihaia 2011: S. 228–232). Das Unheimliche des Films operiert damit an jener Schnittstelle zwischen Belebt und Unbelebt an der im Film, zumindest metaphorisch, immer gearbeitet wird (vgl. Beil 2017: S. 525).



Abb. 1-6: Schriftliche Anteile der Golem-Beschwörung (von links nach rechts: 00:21:25, 00:29:21, 00:30:34, 00:33:34, 00:34:51 u. 00:36:29).

Schriftkultur wird über den gesamten Film hinweg als wichtiger Teil jüdischen Lebens markiert; das Ghetto erscheint auch als „Bücherstadt“ (ebd.: S. 515). Die Beschwörung des Golems wird allerdings nicht mehr nach dem Vorbild JHWEs, sondern als Schwarze Magie inszeniert, von der der Rabbi ganz selbstverständlich fundierte Kenntnis zu haben scheint und die einzusetzen nur sein Famulus zumindest kurzzeitig fürchtet. So sanktioniert das Filmende mit dem Angriff des Golems auf das Ghetto und der Übergriffigkeit gegen die unkeusche Mirjam jüdisches Fehlverhalten, und die Bedrohung wird nicht durch Löw, sondern ein spielendes Christenkind beseitigt.

Film im Film [00:52:32-00:57:35]

Im 3. Kapitel besucht Rabbi Löw mit seinem Golem den Hof, wo er von Kaiser Rudolph zur Demonstration seiner magischen Fähigkeiten aufgefordert wird. In der sich anschließenden Szene wird mithilfe von Überblendung eine kinoartige Aufführung des Exodus dargestellt: Nach einem Zauber Löws ziehen an dem in Reihen sitzenden Hofstaat Menschen durch die Wüste vorbei. Das zunächst gebannt die Laterna magica-artige Projektion beobachtende Publikum wird vom Hofnarren abgelenkt, bricht in

Lachen aus und macht damit *Ahasveros*, den ewigen Juden, auf sich aufmerksam. Sein wirrer Blick scheint die 4. Wand zu durchbrechen, der Palast stürzt ein und die Colorierung des Filmstreifens ändert sich vom mit dem Christentum assoziierten Rot in das schwarzmagische Grün, das vorher u. a. die Beschwörungsszene begleitet hat.



Abb. 7-9: Die Aufführung am Kaiserhof (von links nach rechts: 00:54:28, 00:55:10 u. 00:57:35).

Die Aufführung dient nicht nur der Möglichkeit Löws, am Kaiserhof die Aufhebung des Dekrets durchzusetzen, sondern auch der metafilmischen Reflexion. Solange Film und Aufführungssituation eine klare Realitätshierarchie aufweisen, unterhält der Film sein Publikum und stellt keine Bedrohung dar. Doch in dem Moment, in dem *Ahasveros* die Grenzen seines Mediums zu überschreiten droht, löst sich die gesamte Projektion in einen Lichtblitz auf, in dessen Anschluss der Palast als Aufführungsort zu bröckeln beginnt. Matei Chihaiia schreibt:

Während die „Raumerweiterung“ sujethafte Immersion suggeriert, weist die „Rauüberlagerung“ auf die drohende Infiltration. Das Verfahren der Doppelbelichtung ermöglicht dabei die Darstellung einer kinematographischen Betrachtungsform: Die Wand wird zur ästhetischen Grenze. So lange Magie das Bild beherrscht, bleibt die Medienseite hinter der wunderbaren Form verborgen. Hingegen drängt sich der „Film im Film“ auf, sobald sich das Wunder der Kontrolle des Rabbi entzieht, als eine Figur den Blick des Publikums erwidert, sich aus der Leinwand lösen und in den Zuschauerraum eindringen will. [...] In dem Augenblick, als er [=Ahasveros] durch die Wand zu treten scheint, erbebt die Wand von einer Explosion, und die Form verschwindet hinter der Form des Mediums Lichtspiel, das in Gestalt des Blitzes vor der Wand sichtbar wird. (Chihaiia 2011: 236 f.)

Weiterhin liefert die Szene eine Möglichkeit, zwischen ‚schwacher‘ Illusionsmagie und ‚echtem‘ Golemzauber zu differenzieren (vgl. ebd.: S. 236). Dem entspricht die Entwicklung des Films von der Wiedergabe einfacher Bewegtbilder wie dem gezeigten Exodus zur eigenständigen Kunstform, wie sie vom Golem repräsentiert wird. Bemerkenswert erscheint weiterhin, dass dem schwächeren Zauber weder schriftlicher Recherchevorgang noch ein belebendes Wort vorausgingen.

Kracauer hingegen interpretiert den Golem in dieser Szene als von der Vernunft instrumentalisierte rohe Gewalt „zur Befreiung der Unterdrückten“ (Kracauer 2021:

S. 122), die sich im Nachgang zu individualisieren versucht und den Film damit in „Halbwahrheiten“ (ebd.) verwickelt.

Fazit

DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM inszeniert Schrift als altherwürdiges Medium, das auch in der diegetischen Gegenwart noch kulturübergreifend zur Kommunikation und Wissensaneignung Verwendung findet. Der Film als ‚belebtes‘ Medium ist jedoch eindrucksvoller und besitzt mehr Einfluss – der Eingriff des Golems verhindert die Durchsetzung des Dekrets. Jedoch entfaltet der Film sein volles Potential nur auf Basis der Schriftlichkeit, wie bereits im Untertitel angedeutet wird.²

Die Repräsentation jüdischen Lebens im Film ist von Wissenschaftler*innen in unterschiedlichem Maße als antisemitisch herausgearbeitet worden. Dietmar Pertsch konstatiert u. a., Löw werde „mehr als Astrologe, Astronom und Zauberer vorgeführt denn als Rabbiner seiner Gemeinde“ (Pertsch 2012: 51 f.). Chihaiia interpretiert die Golem-Geschichte in einer strukturalistischen Herangehensweise als konservativ-christliche Aneignung, welche den kulturellen Ursprung des Golem-Motivs mit einer Geschichte christlichen Sündenfalls überschreibe: Der Golem, der als Held im lotmanschen Sinne zunächst die Grenze zwischen Leben und Tod überschreitet, wird für seinen Versuch, auch die Grenze zwischen jüdischem Ghetto und christlichem Palast zu überschreiten, von einem blonden Kind mit Apfel als christlicher Erlöserfigur sanktioniert (vgl. Chihaiia 2011: 221 f.). Noch weiter geht Anton Kaes:

So zeigt Paul Wegeners Film [...] ein Bild von Ostjuden, das eher antisemitischen Stereotypen der frühen zwanziger Jahre als dem Leben der Juden im 16. Jahrhundert entspricht, in dem dieser Film vorgeblich spielt. Die Juden erscheinen hier als das gänzlich fremde und darum furchteinflößende Element innerhalb der christlichen Gemeinschaft [...] Wenn sich am Ende des Films, nachdem ein blondes Christenkind den dunklen Golem durch Zufall entmacht hat, das große Tor des jüdischen Ghettos wie von allein schließt, bleibt die Kamera auf dem Feld davor bewegungslos stehen: Der Spuk ist vorbei, die Juden sind wieder in ihr Ghetto zurückgekehrt, das schwere Tor ist verriegelt, die Begegnung mit dem Fremden unversehrt überstanden. Unheil ist abwendbar, meint der Film, wenn die Grenzen zwischen jüdischem Ghetto und christlicher Stadt gewahrt bleiben. (Kaes 2004: 51 f.)

Bei aller berechtigten Kritik an den im Film genutzten antisemitischen Bildern scheint zumeist nicht beachtet zu werden, dass auch das weltlich orientierte Christentum die meiste Zeit über bestenfalls befremdlich inszeniert wird: Der Kaiser er-

² Das spiegelt auch die Rahmung der Narration durch den einführenden Titel und den als Zierstreifen am Ende einer Geschichte lesbaren Davidstern, der über die Abblende am Filmende gelegt wird. So entsteht der Eindruck, tatsächlich einen Abschnitt aus einer Chronik gelesen zu haben.

scheint ohnmächtig und wankelmütig, der gesamte Hofstaat ergeht sich nur in Amüsement und erotischer Flirterei, und Junker Florian besitzt weder die Selbstbeherrschung, Mirjam zu widerstehen, noch hat er dem Golem irgendetwas entgegenzusetzen. Die Vermischung der Kulturen scheint von christlicher Seite aus so lange unbedenklich, wie sie der Unterhaltung einer christlichen Figur dient. Im Gegensatz zu den Jüd*innen werden die Christ*innen aber am Ende durch ihr unschuldiges Kind beschützt und tilgen damit die Gefahr, die der jüdische Rabbi geschaffen hat. Das im GOLEM entworfene Menschenbild, so könnte man sagen, zeigt beide Gruppen als sündig, jedoch dürfen Christ*innen auf ihren unschuldigen Erlöser vertrauen, wo dem Judentum nur der Pakt mit einem Dämon bleibt.

Filme & Serien

DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (D 1920, Paul Wegener u. Carl Boese).

Forschungsliteratur

Beil, Ulrich Johannes (2017): „Medialität und Auratisierung“. In: Maximilian Benz u. a. (Hg.): *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 2017, Heft 2*. Berlin, S. 506–527.

Chihaiia, Matei (2011): *Der Golem-Effekt. Orientierung und phantastische Immersion im Zeitalter des Kinos*. Bielefeld.

Dixon, Bryony (2011): *100 Silent Films*. London.

Kaes, Anton (2004): „Film in der Weimarer Republik“. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes u. Hans Helmut Prinzler (Hg.): *Geschichte des Deutschen Films*. 2. Aufl. Stuttgart, S. 39–98.

Kracauer, Siegfried (2021): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Berlin/Frankfurt a. M.

Pertsch, Dietmar (2012): *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen. Filme zur Geschichte der Juden von ihren Anfängen bis zur Emanzipation 1871*. Tübingen.

„Konzentrierte Lebensfreude“ – Medienreflexive Aushandlungsprozesse und Diskursverhandlungen im Animationsfilm der 1920er-Jahre bei Reiniger und Disney

Niklas Lotz, Jonas Timmerhues

The artist has free rein over his or her shapes and forms— it is precisely this complete reversal of the laws of nature that plays the leading role, for example, in the marvelous American cartoons of Felix the Cat or Oswald the Lucky Rabbit. There, an animal becomes longer, for example, because its front legs move quicker than its hind legs; a train can broaden to accommodate a wider track or contract to pass through a narrow tunnel. The wildest of fantasies need know no limits. Conversely, the greatest effects can be achieved when – as in my films – shadow figures act with such lifelike movements that one completely forgets that they are not real actors. (Reiniger 2016 [1929]: 471)

Lotte und Walt in der Weimarer Republik

„Zu heftige Heiterkeitsausbrüche mussten gedämpft werden“ (zit. n. Laqua 1992: 22) – so resümiert der *Film-Kurier* 1930 im Anschluss an die erste Vorführung von MICKY – DAS TONFILM-WUNDER, einer abendfüllenden Zusammenstellung von *Mickey Mouse*-Kurzfilmen. Bereits im Titel verweist dieser Film auf den Innovationscharakter von Disneys *Mickey Mouse*-Cartoons: Sie etablieren eine Cartoonfigur mit neuartiger Technik – Animationsfilm mit synchroner Tonspur. In Deutschland werden Disneys Cartoons zwischen 1928 und 1935 breit rezipiert: Bereits die stummen Cartoons mit Oswald The Lucky Rabbit werden als Vorprogramm in deutschen Kinos gezeigt, nach anfänglichem Erfolg werden auch die von 1923 bis 1927 produzierten *Alice Comedies* für den deutschen Markt bereitgestellt (vgl. Laqua 1992: 220–232). Im Anschluss an erste Vorführungen der *Mickey Mouse*-Cartoons und euphorische Kritiken – „Jeder neue Micky [wirkt] wie ein paar Glas spritzigen Sekts. Als Lebenselixier, als konzentrierte Lebensfreude!“ (ebd.: 22) – ist Mickey Mouse in den Kinos, als Werbe- und Bühnenfigur und zahlreichen Merchandiseartikeln der Weimarer Republik präsent „wie neben ihm nur Chaplin“ (Kothenschulte 2019). Disneys erster Langfilm SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS (USA 1937) – fälschlicherweise häufig als erster abendfüllender Animationsfilm überhaupt bezeichnet – wird in Deutschland erst nach dem Zweiten Weltkrieg rezipiert. Bereits 1926 veröffentlicht Lotte Reiniger, die zuvor u. a. Zwischentitel für Stummfilme gestaltete (vgl. Nippoldt/Pofalla 2017: 129), ihren Animationsfilm DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED (D 1926), der im Gegensatz zu Disneys Zeichentrick-Animation durch Stop-Motion-Verfahren animierte Scharnschnitt-Figuren nutzt. Reinigers Film steht dabei sowohl in seiner Ästhetik in starkem Kontrast zum vorherrschenden, amerikanisch geprägten Animationsfilm, als auch in seiner Erzählweise, die auf mit Animation verbundenem Slapstick-Humor

und Kurzfilmlänge verzichtet (vgl. Taylor 2011: 83). Der Mehrwert einer Zusammenschau von Lotte Reiniger und Walt Disney liegt genau hierin begründet; beide formulieren unterschiedliche Tendenzen im Animationsfilm: Reiniger die Ausstellung von Artifizialität, Disney die Annäherung an ‚Realität‘.

Walt Disney – Trick- und Tonwelten

1. Animierte Träume

Die Geschichte vom Mädchen, das den Hasenbau hinab in eine Wunderwelt fällt, dient Walt Disney sowie dem Disney-Konzern wiederholt als Inspiration. Bezüglich der *Alice Comedies* lässt sich in der Adaption des *Wunderland*-Motivs ein medienreflexives Moment ausmachen: Der Prätext dient (1) als Deutungsfolie der ‚hybrid animation‘, die das Animierte als Ästhetisch-Imaginäres vereindeutigt, sowie als mediale Selbstaussage, dass der Animationsfilm nicht nur ein (2) adäquates Medium zur Darstellung von Subjektivität ist, sondern (3) ebenfalls dispositive Selbstreflexion exponieren kann. Der Prätext *Alice im Wunderland* (1865) von Lewis Carroll dient hiernach der poetologischen Überformung der *Alice Comedies* - beide können als Homologie lesbar gemacht werden: Wunderland : Cartoonland :: Traum : Film.

Die mentale Metadiegeese wird dem Traum sowie auch dem Film zugeordnet, beide verbindet das semantische Merkmal ‚Imagination‘. Wo *ALICE'S WONDERLAND* (USA 1923) noch selbstreflexiv die Produktion von ‚Cartoonland‘ im Laugh-O-Gram Studio ausstellt, verzichten die späteren *Alice Comedies* weitgehend auf die innerfiktionale Referenzierung dieser kulturellen Praxis¹ zugunsten der bei Disney topischen (und schon in *ALICE'S WONDERLAND* angelegten) Überhöhung kindlicher Imagination (vgl. Elza 2014: 14). Folglich wird die ‚hybrid animation‘ als Übertragung Alices subjektiver Fantasie auf die Ästhetik des Films deutbar, die in die Verwischung von Realität und Animation führt (s. u.) – wie ebenfalls in *DAS CABINET DER DR. CALIGARI* (D 1920) subjektive Zustände in den Filmraum übertreten (vgl. Telotte 2010: 335).

Während das animierte Wunderland in den früheren Alice-Cartoons durch eine Rahmenhandlung als subjektive Fantasiewelt markiert wird, nimmt die animierte Diegeese in späteren Ausgaben der Reihe einen anderen Status ein. Telotte bezeichnet den Realitätsstatus der Zeichentrickwelt als „real unreal“ (ebd.: 336): Durch den Verzicht auf einordnende Realfilmsequenzen² und abnehmende Relevanz der Alice-Figur für den plot des Cartoons wird die animierte Sphäre als *reale* Welt vermittelt. *ALICE THE FIREFIGHTER* (USA 1925) ist ein Beispiel hierfür: Die Trickwelt wird mit ihren eigenen fantastischen Figuren und Gesetzen etabliert, ohne sie durch Realfilmsequenzen als eine der realen, außerfilmischen Welt entrückten, ausdrücklich irrationalen

¹ Die kulturelle Praxis der frühen Animation wäre als Dispositiv in ihrer technologischen, sozialen sowie institutionellen Dimension zu denken (vgl. Decker 2018: 86).

² Die Nutzung von Realfilmsequenzen lässt sich zudem auch ökonomisch erklären: Realfilm war deutlich günstiger zu produzieren als zeitaufwändige Animationssequenzen.

Welt ein- bzw. unterzuordnen. Alice, als letztes verbliebenes Element der Realwelt, agiert kaum noch als Figur mit Agency: Erst nach einem Drittel der Laufzeit ist sie als Beifahrerin eines Feuerwehrautos zu sehen (2:39), auch die Rettung in Not geratener Zeichentrickfiguren wird durch ihren animierten Sidekick durchgeführt (6:22). Animationsfiguren werden zu Protagonisten: Anstelle von Alice ist es die wiederkehrende Julius the Cat, die im Mittelpunkt des Cartoons steht. In den anschließenden Zeichentrickreihen *Oswald the Lucky Rabbit* und *Mickey Mouse* wird auf Realfilmelemente schließlich vollkommen verzichtet. Zugleich wird die Bildsprache der Animation um zahlreiche discours-Elemente erweitert, die Disney dem Realfilm entnimmt, etwa durch „complex camera tracking movements, [...] high and low camera angles“ (Merrit 2021: 22). Für Telotte entsteht mit dieser Entwicklung der „house style“ (2010: 338) der Disney Studios: An einer „realist junction“ wird die animierte Welt illusionistischer, animierte Figuren „constantly react to very real and familiar conditions“ (ebd.). Die Funktion und der Animationsstil der Zeichentrickfiguren ändern sich Telotte zufolge, indem sie nicht nur als Anlass für Gags, sondern mit erkennbar menschlichen Reaktionen und Charakterzügen versehen werden – eine Technik, die Disney selbst bis heute als „Character Animation“ (Walt Disney Animation Studios 2023) beschreibt. In den frühen Animationsfilmen der Studios wird das mitunter an wiederkehrenden Liebesbeziehungen Oswalds deutlich (vgl. OH WHAT A KNIGHT [USA 1928]). Zu diskutieren wäre hier die Frage, inwiefern Reiniger in DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED bereits Character Animation im Sinne Disneys betreibt.⁵

2. „Jeder Schritt ein Step, jede Bewegung eine Syncope“⁴ – Ton und Musik

It may seem a curious thing that even in those early films with the explanatory balloons, I had thought of them in terms of sound and speech and dreamed of the day when the voice would be synchronized with the silent action. But I felt sure it was coming. Our tempo and rhythm and general animation technique were already being adjusted, so that sound could fit in readily when it came. (Disney zit. n. Pierce 2023: 0:25:42-0:26:04)

Leslie stellt fest, dass der Animationsfilm nach Erscheinen des ersten kommerziell erfolgreichen Tonfilms THE JAZZ SINGER (USA 1927) durch seine Bild-für-Bild kontrollierbare Struktur als besonders geeignetes Medium für Vertonung erschien (vgl. 2009: 22). In STEAMBOAT WILLIE (USA 1928), Disneys erstem Tonfilm, dienen Ton und Musik schließlich nicht nur als Vertonung des gesehenen Bilds, sondern fungieren als Ordnungsprinzip des Films: Ton und Rhythmus geben die Action vor. Relevant gesetzt wird Musik etwa in einer Sequenz, in der ein Tier einen Notensatz verschlingt und anschließend von Mickey und Minnie als Drehorgel verwendet wird (3:37-4:17).

⁵ Zu bedenken wäre ferner, dass die Art und Weise Reinigers Verfahren, also bspw. die Sequenzierung und Figurengestaltung, in die späteren Filme Disneys einfließt.

⁴ Zeitgenössische Kritik im Film-Kurier 1930 (zit. nach Laqua 1992: 19).

Klimax des Films ist die darauffolgende Sequenz, in der Komik durch die Verwendung zahlreicher Tiere als Musikinstrumente erzeugt wird (4:17–6:49) – die Gags in STEAMBOAT WILLIE sind durch den Einsatz von Musik motiviert. Leblose Objekte wie Schiffspfeifen werden durch Musik belebt (0:43), die Einführung der titelgebenden neuen Figur erfolgt ebenfalls im Rhythmus der Musik durch das Mitpfeifen der Titelmelodie (0:31).

Bei Disney nehmen Ton und Musik aber bereits vor dem Aufkommen des Tonfilms dominierende Funktionen ein. So beschreibt Merritt Disneys Stummfilme als „novelty jazz“ (2021: 19), die häufig Konzerte und Tänze inszenieren. ALICE'S WONDERLAND inszeniert eine Jazzband und eine Tanzsequenz (7:35 – 8:15). Musik und Rhythmus werden auch auf andere Weise visualisiert: In ALICE THE FIREFIGHTER wird das Schlagen der Feuerglocke onomatopoetisch durch Schrift umgesetzt („CLANG“). Der Rhythmus der Glocke kollidiert mit dem rhythmischen Schnarchen („ZZZZZ“) der Feuerwehrkatzen und weckt diese somit auf (0:34-0:55). Anschließend spielt ein Klavierspieler eine absenkende Tonfolge, die sich als Leiter manifestiert und somit zur Rettung aus einem brennenden Haus genutzt werden kann (0:02:27 – 0:02:37). Auch ohne die Möglichkeit einer synchronen Tonspur verwenden Disneys Kurzfilme somit Visualisierungen von Ton mittels Schrift, um Gags und Handlungsverläufe zu erzählen und Rhythmus, der in späteren vertonten Fassungen oder durch Orgelumsetzung im Kino realisiert werden kann, zu antizipieren.



Abb. 1-3: Schrift substanzialisiert sich im diegetischen Raum der Alice Comedies und antizipiert die tonfilmische Umsetzung (ALICE THE FIREFIGHTER: 0:47-0:50)

Lotte Reiniger – eine Kunst der Kontradiktionen

1. Geboren aus Licht und Schatten

Reiniger did not appear to be part of the developing Weimar film industry. She made her films like a medieval monk illuminating a manuscript. (Palfreyman 2011: 13)

Die Forschung zu Lotte Reiniger scheint bisher nur auf einen Minimalkonsens gekommen zu sein: Ihre herausragende Rolle als Pionierin des Animationsfilms. Alles Weitere verläuft sich in der diffusen Dämmerung einander widerstrebender Lesarten und Interpretationen zwischen Affirmation und Subversion: Mal Avantgarde, um

dann doch Volkskunst zu sein. Hier apolitisch, dort orientalistisch-aneignend, und drüben queer-feministisch. Licht und Schatten. Dass Lotte Reinigers Silhouetten-Filme im Kontext des Avantgarde- bzw. Experimental-Films diskutiert werden, ist sicherlich durch die Mitarbeit Walter Ruttmanns am PRINZEN ACHMED evoziert.⁵ Die Nähe zur Filmavantgarde lässt sich dennoch auch aus dem filmischen Material heraus begründen: Denn in der ausgestellten Konzipiertheit aus Licht und Bewegung partizipiert PRINZ ACHMED an der dispositiven Selbstthematization von Wahrnehmung in einer Linie mit der grafischen Richtung des ‚absoluten Films‘.⁶ In der Eröffnungssequenz führt der Film vor, wie geometrisch-abstrakte Formen und Farbflächen räumlich bzw. figürlich konkret werden – und das in offensichtlicher Zitation Walter Ruttmanns LICHTSPIEL OPUS 1 und 2 (D 1921). Wo die *Alice Comedies* um die Verschmelzung bis Irritation von Animation und Realität bemüht sind, veräußerlicht der Silhouetten-Film seine Künstlichkeit, die auf imaginatives Zutun angewiesen ist (vgl. Lange 2012: 10), sowie seine eigene Medialität. Vor dem Hintergrund dieser Diskussion erscheint PRINZ ACHMED formal als „kaleidoscopic voyage into another world, an imagined Orient, filled with dreamlike, erotic and weird images and characters that constantly shape-shift into new constellations.“ (Zipes 2011: 84) Vor den Augen der Rezipierenden, d. h. im Wahrnehmungsdispositiv, wird das fluide Moment der filmischen Konstituens ‚Licht‘ und ‚Bewegung‘ in der Metapher der Gestaltwandlung⁷ ausgestellt, so zum Beispiel im Übergang von Abstraktion zu Figuration in der Beschwörung des Pferdes oder im metamorphen Kampf zwischen Hexe und Zauberer. Das abstrakte Lichtspiel wird in die Gegenständlichkeit geholt, dennoch nicht in die Konkretion bzw. Eigentlichkeit einer an die ‚Realität‘ angenäherten Darstellung überführt: Die Silhouetten verharren auf einer Zwischenebene ‚abstrakter Gegenständlichkeit‘.



Abb. 4-6: Beschwörung des magischen Pferdes als dispositives Lichtspiel zwischen Abstraktion und Konkretion (DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED: 0:04:01-0:04:15)

⁵ Lotte Reiniger über das Produktionsteam des PRINZEN ACHMED:
Wir: Das waren mein Mann Carl Koch, ich, Walter Ruttmann, Berthold Bartosch, Alexander Kardan und Walter Türck. Koch hatte die Aufnahmeleitung und Kontrolle der Technik, ich schnitt die Figuren und Dekorationen aus und bewegte sie, assistiert von Kardan und Türck. Ruttmann erfand und gestaltete wundervolle Bewegungen für Wolken, feuerspeiende Berge, Geisterschlachten und Zauberkämpfe. Bartosch komponierte Wellenbewegungen für einen Seesturm (heutzutage selbstverständlich, aber damals war es neu). (Reiniger 1972)

⁶ Zum ‚absoluten Film‘ vgl. Merschmann 2021.

⁷ Für einen feministischen Zugang zur Gestaltwandlung vgl. Palfreyman 2011: 15-16.

Diese Lesart, die Lotte Reiniger in die Nähe der Avantgarde rückt, wird jedoch durch ihren „penchant for past forms, themes and techniques“ (Petter 2022: 71), d. h. ihren anachronistischen Hang zur vormodernen Kunstform des Scherenschnitts (s. u.), verunsichert. In ihrem Werk schieben sich verschiedene Kunstraditionen ineinander, so z. B. Filmkunst und dramengeschichtlicher Kontext; neue und alte filmische Verfahren. Wie Hans Richter bemerkt:

She certainly belonged to the Avantgarde as far as independent production and courage were concerned. But the spirit of her lovable creatures . . . seemed to me to belong rather to the Victorian period than to the one which gave birth to the Avantgarde in Germany and France. (Richter zit. n. ebd.: 72)

Lotte Reinigers Silhouetten-Filme scheinen, so konstatieren auch ihre Zeitgenossen, der konkreten Standortbestimmung in der Medienkultur der 1920er-Jahre stetig zu entweichen. Die Verortung ihres Werks ist zwingend im ‚Dazwischen‘, d. h. als „liminal or ‚in-between‘ work, making it impossible to categorize in the traditional canons of art and culture of the Weimar period.“ (Ruddell 2018: 110) Eine Künstlerin und ein Kunstwerk also, die/das – dem Diktum Fritz Langs⁸ entsprechend – den eigenen historischen Horizont transzendiert (vgl. ebd.: S. 123).

2. Mehr als Form – Kontexte und politischer Impetus

„What has it got to do with the year 1923?“
(Walter Ruttmann zit. n. Moritz 1996: 17)⁹

Über das Werk Lotte Reinigers schreibt Siegfried Kracauer in *Von Caligari zu Hitler*: „In dem winzigen Reich, das sie ihr eigen [sic!] nannte, schwang Lotte Reiniger anmutig die Scheren und verfertigte eine Reihe hübscher Silhouettenfilme.“ (Kracauer 1947: 139) Das Attribut ‚hübsch‘ dürfte sich hier vermutlich kaum als echtes Kompliment zu verstehen geben, steht die Aussage doch im Kontext eines zeitgenössischen

⁸ Fritz Lang sinniert am Beispiel des Nibelungen-Stoffs, dass bestimmte anthropologisch-affektive Belange sich in ihrer (medialen) Darstellungsform zwar verändern, prinzipiell aber konstant bleiben: „But transcending the costumes - now as then - is the eternally tragic, the eternally enigmatic, the eternally auspicious: the human countenance.“ (Lang 2016 [1924]: 96)

⁹ Auszug des in der Sekundärliteratur vielfach zitierten Gesprächs zwischen Walter Ruttmann und Lotte Reiniger. Darin heißt es:
„Lotte, why are you making a fairy tale film like this?“
„I don't know either“, she replied.
„What has it got to do with the year 1923?“ he pursued.
„Nothing at all. And why should it? I'm here, living in the year 1923, and I have the chance to make this film, so naturally I'm going to do it. That's all it has to do with the year 1923.“
„That doesn't seem right to me“, he insisted. (Moritz 1996: 17)

Diskurses, der dem animierten Langfilm kaum mehr als einen flüchtigen, ästhetischen Reiz abzugewinnen vermag. In der Kritik geschieht die Würdigung Lotte Reinigers technischen Verdienstes im Atemzug mit der Herabsetzung des PRINZEN ACHMED zur oberflächlichen Spielerei ohne Seele; der Film bleibe „Angelegenheit der empfindsamen Haut, [...] eine angenehme ästhetische Unterhaltung – die aber überall da versagen muß, wo Herz zu Herzen spricht.“ (Wollenberg 1926)

Der Vorwurf, eine bloß seichte Unterhaltung zu sein, sowie die lediglich schmale filmkritische Auseinandersetzung rückt den Animationsfilm in den ‚kanonischen Limbo‘ (vgl. Palfreyman 2011: 9). Dieser Status aber verdunkelt gewissermaßen die mannigfaltigen Bezüge zum kulturellen Wissen und Kontext der 1920er-Jahre, in die der frühe Animationsfilm eingebunden ist. Auch ihn gilt es zu bedenken als „ein Modell, das Wissensmengen der Produktionskultur und ihre dieses kulturelle Wissen organisierenden Diskurse verarbeiten kann“ (Decker 2018: 83); d. h. die ideologischen Effekte des Animationsfilms sind ausgehend vom (Kino-)Dispositiv-Begriff zu denken.¹⁰

Was das aber konkret für DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED bedeuten kann, ist strittig, wird der Film in der Forschung doch zugleich als orientalistische Aneignung als auch feministische Revision eines volkskünstlerischen Metiers (vgl. Moritz 1996: 15) diskutiert. Achmeds Transgression der weiblich-erotisch konnotierten Sphäre des nächtlichen Seebads und die doppelte Affirmation der patriarchalen Ordnung durch Rettung beider Prinzessinnen in die Ehe deuten auf eine tendenziell reaktionäre Textideologie hin (vgl. Palfreyman 2011: 10).

Bei dieser Diskussion erscheint es zentral, dass im PRINZEN ACHMED Motivwelten verschiedener Prätexte aus *1001 Nacht* miteinander verwoben werden und mithin eine Diegese konstruiert wird, die schon von vornherein als nicht-reales Fantasiegebilde markiert ist:

What is significant is that Reiniger did not use one hypotext as the basis for her adaptation of the Nights. Instead, she threaded plots and characters from a variety of tales to form her own unusual “Oriental” version that bore her sentiments about justice and the autonomy of women. Indeed, Reiniger wove her own tale that may be colored by the Orient but is stamped more by some of the struggles for democracy and the “new woman” in the Weimar Republic of her own time. (Zipes 2011: 84)

Die Rekontextualisierung des PRINZEN ACHMED als Film, der weniger dem Orientalismus als der ästhetischen, nicht-realistischen Traditionen des orientalischen Schemenschnitts und Schattentheaters (vgl. Palfreyman 2011: 14), gar dem ‚Attraktionskino‘ (vgl. Ruddell 2018: 117) verschrieben ist, erlaubt mögliche subversive Potenziale offenzulegen: Die Figuration des afrikanischen Zauberers erscheint dann nicht

¹⁰ Zur Foucault’schen Machtvorstellung im Dispositiv vgl. Hans 2001/2002: 24.

als dämonische Überzeichnung des ‚Anderen‘, sondern als aspektivische, theatrale Maske (vgl. Palfreyman 2011: 14). Eine feministische Lektüre vermag die Hexe aufzuschlüsseln als „traditional priestess of the old goddess religions, who uses her healing powers for good, as opposed to the evil male sorcerer who exploits people with magic tricks for his own benefit. The good and capable woman wins out over the sleazy male trickster.“ (vgl. Moritz 1996: 18) Lotte Reiniger selbst sagt post festum, PRINZ ACHMED habe einen homosexuellen Subplot, inspiriert von der Homoerotik der *1001 Nacht* – der die Zensur nicht überlebte, aber in *DER SCHEINTOTE CHINESE* (D 1928) aufgegriffen wird (vgl. ebd.). Die (nachträgliche) Autorausgabe als Ausgangspunkt der Analyse ist uns bekanntermaßen suspekt. Dennoch finden sich Forschungsbeiträge, die zumindest Indizien eines queeren Potenzials versuchen freizulegen, bspw. in der Rettung Aladins durch Achmed (vgl. Acadia 2021: 156).

3. Abstecher: Die Americana-Diegese der *Alice Comedies*

Betreffend der *Alice Comedies* kann die These vorgebracht werden, dass sich die Kurzfilme mit der Zeit zu einer affirmativen Motivik und Welthaltung hinbewegen. So ist Alice als Figur lesbar, die sich zwar anfangs selbstbestimmt als Heldin in einer (wenngleich nur subjektiv-imaginierten) Sphäre ‚of One’s own‘ emanzipieren kann, synchron zur steigenden Valenz der animierten Welt jedoch zu einem der Animation untergeordneten Dekorament degradiert wird (vgl. Elza 2014: 20-22). Insbesondere in früheren *Alice*-Kurzfilmen kann Alice jedoch auch als Präfigurierung späterer Disney-Protagonisten wie Oswald oder Mickey Mouse gelesen werden: Merritt erkennt in ihr „[an] exuberant expression of misbehaviour – of authority overruled“ (2021: 21). Mit nachdrücklichem Klopfen setzt sie sich über das ‚Private‘-Schild in Disneys Studio hinweg (*ALICE’S WONDERLAND*: 1:01) und besiegt schließlich die Löwen als Autoritätsfiguren der animierten Tierwelt (9:08); in *ALICE’S DAY AT SEA* (USA 1923) flüchtet sie aus ihrem Elternhaus, um schließlich ein Boot zu kapern. Während das Hinwegsetzen über Autoritäten ein häufig genutztes Motiv der frühen Disney-Filme bleibt (vgl. dazu auch Mickey Mouse, der sich in *STEAMBOAT WILLIE* die Vorgaben des Kapitäns übergeht [0:00:50]), verhalten sich die Filme an anderer Stelle affirmativ gegenüber der vorherrschenden Ideologie.

In *ALICE’S EGG PLANT* (USA 1925) beispielsweise lassen sich die im Text artikulierten Wert- und Normvorstellungen als eine textideologische Stabilisierung der amerikanisch kodierten, kapitalistischen Ordnung rekonstruieren und in den Kontext anti-sozialistischer Ressentiments stellen. Die Hennen auf Alices Eierfarm werden durch die Moskauer ‚Little Red Henski‘ (Vertreterin der sozialistischen Gewerkschaft *Industrial Workers of the World*) zum Streik für bessere Legebedingungen verführt. Die Lösung des erzähllogischen Konflikts liegt in der Selbstbestätigung des kapitalistischen Systems: Alice veranstaltet einen Hahnenkampf, der Eintritt kostet die Hennen ein Ei. Was diese demnach nicht mehr durch ihre Arbeit einbringen, wird durch Alices unternehmerisches Einfallsreichtum wieder eingeholt, indem die Eier

als monetäres Äquivalent im unterhaltungsindustriellen Konsum dienen. Die Ordnung der dargestellten Welt stabilisiert sich selbst, indem die Gefährdung des amerikanischen Kleinunternehmens durch eine Transaktion unter einem Deckmantel abgewandt wird – Kapitalismus triumphiert über Sozialismus. Ebenfalls lässt sich für *ALICE'S MYSTERIOUS MYSTERY* (USA 1926) eine mit-codierte, politische Dimension konstatieren: Hundefänger, die mittels Kostümierung als Anhänger des Ku-Klux-Klans denotiert sind, entführen Hunde aus der Schule, internieren und verarbeiten sie in einer wortwörtlichen ‚Todeskammer‘ zu Wurst. Unter dem Vorzeichen der *Comedies* geben die Tiefenstrukturen der Texte durchaus einen ideologischen Einschlag preis, der über seichte Unterhaltung hinausführt und Diskurse der 1920er-Jahre ästhetisch aufgreift und verarbeitet.



Abb. 7-9: Text als Vereindeutigung und Diskursivierung des Dargestellten in den Alice Comedies (links: *ALICE'S EGG PLANT*: 2:51-2:54; rechts: *ALICE'S MYSTERIOUS MYSTERY*: 4:53)

Fazit

Reinigers und Disneys Filme stellen deutlich unterschiedliche Interpretationen des Animationsfilms dar; vermitteln sie doch einerseits kurze, gagmotivierte Slapstick-Plots und andererseits Adaptionen von Märchenmotiven im Stummfilmformat. Sowohl Reiniger als auch Disney bedienen sich dabei inhaltlich der Wiedererzählung: PRINZ ACHMED ist Metatext der *1001 Nacht*, wohingegen die *Alice Comedies* mimetisch auf *Alice im Wunderland* verweisen. Als ästhetische Aushandlungsprozesse des Animationsfilms verdeutlichen beide Möglichkeiten des jungen Mediums, sowohl Popular- und Avantgardekultur als auch komödiantische und politische Sujets zu bedienen. Dabei gehen sie medienreflexiv vor, indem sie den Realitätsstatus der animierten Welt reflektieren (Disney) oder die animierte Welt als von der Gegenwartskultur entrücktes ‚Dazwischen‘ inszenieren (Reiniger). Innovative Filmtechniken werden hierbei genutzt, um Ton & Musik zu visualisieren, die eigene Medialität auszustellen oder unterschiedliche Diskurse aufzugreifen. Abstrahiert geben sich die frühen Animationsfilme so vor dem Hintergrund der Paradigmen ‚Exploration‘ und ‚Rückbezüglichkeit‘ zu verstehen: neue filmische Mittel werden erprobt, dabei tradierte Künste als auch Zeichensysteme integriert. Die Filme als ästhetische Spielerei zu betrachten, wird dabei sowohl Reinigers Scherenschnitt-Animation als auch Disneys Zeichentrick nicht gerecht.

Literarische Texte & andere Quellen

- Kothenschulte, Daniel (2019): „Eine Maus mit Jazz im Blut“. In: *Frankfurter Rundschau*. <https://www.fr.de/panorama/eine-maus-jazz-blut-11567700.html> (23.01.2024).
- Kracauer, Siegfried (1947): *Von Caligari zu Hitler*. Hg. v. Karsten Witte. 11. Aufl. Berlin.
- Lang, Fritz (2016 [1924]): „Will to Style in Film“. In: Div.: *The Promises of Cinema: German Film Theory, 1907-1933*. Hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer u. Michael Cowan. Berkeley, S. 95- 96
- Pierce, Todd James (2023): „Walt in his own Words. The Early Years“. In: *Disney History Institute Podcast*. <https://disneyhistoryinstitute.libsyn.com/dhi-214-walt-in-his-own-words-the-early-years> (23.01.2024).
- Reiniger, Lotte (1972): „Die Abenteuer meines Prinzen Achmed“. In: *lottereiniger.de*. https://www.lottereiniger.de/filme/prinz_achmed_text.php (21.01.2024).
- Reiniger, Lotte (2016 [1929]): „Living Shadows: The Art and Technology of the Silhouette Film“. In: Div.: *The Promises of Cinema: German Film Theory, 1907-1933*. Hg. v. Anton Kaes, Nicholas Baer u. Michael Cowan. Berkeley, S. 470-471.
- Walt Disney Animation Studios (2023): „Character Animation“. In: *disneyanimation.com*. <https://disneyanimation.com/team/ animator/> (23.01.2024).
- Wollenberg, Hans (1926): „Die Geschichte des Prinzen Achmed“. In: *filmportal.de*. <https://www.filmportal.de/node/37873/material/719719> (20.01.2024).

Filme & Serien

- ALICE THE FIRE FIGHTER (USA 1926, Walt Disney).
- ALICE'S EGG PLANT (USA 1925, Walt Disney).
- ALICE'S MYSTERIOUS MYSTERY (USA 1926, Walt Disney).
- ALICE'S WONDERLAND (USA 1923, Walt Disney).
- DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED (D 1926, Lotte Reiniger).
- STEAMBOAT WILLIE (USA 1928, Ub Iwerks).

Forschungsliteratur

- Acadia, Lilith (2021): „‘Lover of Shadows’: Lotte Reiniger’s Innovation, Orientalism, and Progressivism“. In: *Oxford German Studies* 50(2), S. 150-168.
- Decker, Jan-Oliver (2018): „Strukturalistische Ansätze in der Mediensemiotik“. In: Martin Endres u. Leonhard Herrmann (Hg.): *Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*. Stuttgart, S. 79-95.
- Elza, Cary (2014): „Alice in Cartoonland: Childhood, Gender, and Imaginary Space in Early Disney Animation“. In: *Animation. An Interdisciplinary Journal* 9(1), S. 7-26.

- Hans, Jan (2001/2002): „Das Medien-Dispositiv“. In: *tiefenschärfe 2001/2002*, S. 22-28.
- Lange, Barbara (2012): „Die Abenteuer des Prinzen Achmed (1926). Ein cineastisches Experiment“. In: *reflex 5*, S. 1-12.
- Laqua, Carsten (1992): *Wie Micky unter die Nazis fiel. Walt Disney und Deutschland*. Reinbeck.
- Leslie, Esther (2002): „It’s Mickey Mouse“. In: *Art and Industry*. Indiana, S. 21- 25.
- Merrit, Russell (2021): „From Alice to Mickey“. In: Daniel Kothenschulte (Hg.): *The Walt Disney Archives. The Animated Movies 1921-1968*. Köln, S. 19-25.
- Merschmann, Helmut (2021): „Absoluter Film“. In: *Lexikon der Filmbegegriffe*. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/a:absoluterfilm-1037> (20.01.2024)
- Moritz, William (1996): „Some Critical Perspectives on Lotte Reiniger“. In: Maureen Furniss (Hg.): *Animation: Art and History*. Bloomington, S. 13-19.
- Nippoldt, Robert u. Boris Pofalla (2017): *Es wird Nacht im Berlin der wilden Zwanziger*. Köln.
- Palfreyman, Rachel (2011): „Life and Death in the Shadows: Lotte Reiniger’s Die Abenteuer des Prinzen Achmed“. In: *German Life and Letters* 64(1), S. 6-18.
- Petter, Tashi (2022): „One Out of Harmony with Her Own Time’: Lotte Reiniger, Anachronism and Doing Animation History through Film Society Reconstruction“. In: *Animation. An Interdisciplinary Journal* 17(1), S. 70-87.
- Ruddell, Caroline (2018): „contextualizing lotte reiniger’s fantasy fairy tales“. In: Christopher Holliday u. Alexander Sergeant (Hg.): *Fantasy/Animation. Connections Between Media, Mediums and Genres*. New York, S. 109-125.
- Taylor, Viviane (2011): *National Identity, Gender, and Genre. The Multiple Marginalization of Lotte Reiniger and THE ADVENTURES OF PRINCE ACHMED (1926)*. Tampa.
- Telotte, J. P. (2010): „Disney’s Alice Comedies: A Life of Illusion and the Illusion of Life“. In: *Animation: An Interdisciplinary Journal* 5(3), S. 331-340.
- Zipes, Jack (2011): *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York.

VAMPYR – DER ‚grenzenlose‘ TRAUM DES ALLAN GREY

Lena Hortian

Albtraum des Carl Theodor Dreyer?

Der 1932 in Berlin uraufgeführte Film des dänischen Regisseurs Carl Theodor Dreyer gehört zu den frühen Tonfilmen und setzt das Verhältnis zwischen dem filmischen ‚Bild-‘ und ‚Hörtex‘ relevant. Das medienreflexive Moment des Films besteht besonders in seiner produktiven Verwendung des Tons, der das visuell Dargestellte ergänzt und steigert, aber auch kontrastiert und hinsichtlich seiner Fiktivität, seinem innerdiegetischem Wirklichkeitsmodus, in Frage stellt. Die teils metaisierende Ebene betrifft gesprochene Sprache ebenso wie Geräusche oder Klänge.

Die Bildfolgen des Films wurden in Frankreich an realen Orten gedreht. Neben Rudolph Maté (Kamera) und Hermann Warm¹ (Szenenbild) arbeitete Dreyer vor der Kamera überwiegend mit Laien-Darsteller:innen (ausgenommen Sybille Schmitz (Léone) und Maurice Schutz (ihr Vater, der Schlossherr)), deren ‚natürliche‘ Emotionen er mithilfe des Stanislawski-Systems² evozierte (vgl. Milne 1971: 26 u. 114). Dreyer interessierte es besonders, die Gefühle der Figuren ‚realistisch‘ zu reproduzieren, „as sincerely as possible“ (Delahaye zit. n. ebd.: 85). Jedoch stehen die Verschleierung und Nivellierung der Grenze zwischen Wachen und Träumen im Mittelpunkt der Filmhandlung. Thematisch wird die auch durch das Vampir-Motiv dargestellte Oszillation zwischen Leben (real) und Tod (irreal) als Weiterentwicklung und Perfektionierung eines früheren Films von Dreyer betrachtet:³ Der Stummfilm⁴ LA PASSION DE JEANNE D’ARC (F 1928) wurde seitens der Kritik als Erfolg gefeiert – ganz im Gegensatz zu VAMPYR, sein erster Tonfilm, der ebenfalls als finanzielles Desaster gilt (vgl. ebd.: 12).

Obwohl Dreyer auch in diesem Film seinen konsistenten Stil aus „perfect harmony between actors, setting and narrative“ (ebd.: 14) verwirklicht haben soll, wird die stark reduzierte Dramaturgie (vgl. Stiglegger 2013: 45) ebenso kritisiert wie die grundsätzliche Unverständlichkeit des Films.⁵ Ob diese „atmosphärische[] Un-

¹ Der als Filmarchitekt am Film DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1920) mitarbeitete (vgl. Milne 1971: 109).

² Vorläufer des Method-Acting.

³ „[T]he dissolution of life by death as humanity struggles to keep its tenuous foothold on earth“ in LA PASSION DE JEANNE D’ARC „[is] realise[d] to perfection in Vampyr“ (vgl. Milne 1971: 107).

⁴ Obwohl es technisch möglich gewesen wäre, soll Dreyer bei diesem Film bewusst auf den Einsatz von Ton verzichtet haben (vgl. Milne S. 100).

⁵ Welchen Anteil die Zensur von ‚Horrorelementen‘ an der Unverständlichkeit hatte, ist unklar. In der deutschen Fassung des Films soll das Durchstoßen der Leiche und das Erstickten des Arztes im Mehl entfernt worden sein. (vgl. Koerber 2000).

gewißheit“ (Weiss 1956: 81) Grund genug ist, dem Film seinen europäisch-, westlichen Produktions-, Ästhetik- und Motivkontext abzusprechen und besonders den Protagonisten Grey stattdessen in der Tradition der chinesischen Religion des Daoismus als Wanderer zwischen Yin und Yang zu interpretieren (vgl. Teo 2019: 157 f.), ist zumindest fraglich. Unbestreitbar ist jedoch die Ambiguität des Films, der heute als „vielleicht wichtigste[r skandinavischer] Inspirationsgeber“ (Penke 2013: 12) für den internationalen Horrorfilm gilt, denn:

Anstelle einer stringenten Spannungsdramaturgie entfaltet der Film mittels diffus-undurchschaubarer Atmosphäre ein unheimliches Traumspiel, in dem sich die Ereignisse eher assoziativ ergänzen. Es wird nie klar, in wie weit wir hier Grays subjektives Erleben vorgeführt bekommen oder ganz objektiv seine Reise durch eine [ungewisse] Welt [...] bezeugen. (Stieglegger 2013: 40)

Das führt zu der Frage, wodurch diese Ungewissheit hervorgerufen wird, die Weber mit Bordwell als systematische Subversion der filmischen Erzählungserwartungen des zeitgenössischen Publikums beschreibt.⁶ An der Schwelle zwischen Stumm- und Tonfilm vereine VAMPYR filmische mit literarischen Erzählweisen, die ihn als über eine Adaption hinausgehend und als ‚vampirisches‘ Medium darstellten (vgl. ebd.: 192). Andererseits bezeichnet Milne die Visualität als ‚typische‘ übergreifende Kongruenz für Dreyers Filme, „because even in sound films his [Dreyer’s] vision is wholly *visual*.“ (Milne 1971: 110). Er verweist auf die aufwendige Produktionspraxis der Dialoge,⁷ die Milne insgesamt als verwirrend und Erweiterung des Graus des Bildes interpretiert (vgl. ebd.), geht aber darüber hinaus nicht auf die tonale Gestaltung des Films ein. „Dreyer scheint Ton und Dialog grundlegend zu misstrauen. Dabei könnte die Sprache ordnenden Charakter in die mysteriösen Geschehnisse bringen.“ (Stieglegger 2013: 44) – so lautet eine andere Schlussfolgerung, nach der diese Leerstelle eine „Ahnung des ‚Nichts‘“ (ebd: 45), des Irrealen, andeute. Über den Dialog hinausgehend fasst Weber die Gesamtfunktion des Tons im Dienste der Ambiguität knapp zusammen: „In this film, neither the visual representation nor the representation of sound can be trusted; narrative logic seems to be abandoned.“ (Weber 2016: 195). Die Mehrdeutigkeit wird also auf mehreren Ebenen repräsentiert.

Ambiguität des Tons

Diese Ambiguität wird besonders im Verhältnis zur Bildebene des Films deutlich, deren Relationen sich mit Rauh anhand verschiedener Parameter beschreiben lassen

⁶ „[A] systematic subversion of the contemporary viewers’ cinematic storytelling expectations“ (Weber 2016: 193).

⁷ Es wurden drei Versionen (französisch, englisch, deutsch) jeweils stumm gedreht und anschließend von den Schauspielenden selbst nachsynchronisiert.

(vgl. 2002: 1834 f.): Hinsichtlich räumlich-zeitlichen Kriterien liegen Bild und Ton⁸ bei VAMPYR synchron und überwiegend syntop vor (Bsp.: Läuten der Glocke [0:03:55]), bei off-screen Ton entsprechend synchron und asyntop (Bsp.: Gisèle ruft: „Léone!“ [0:30:42]). Zur weiteren Differenzierung schlägt er die Zuordnung zu semiotischen Ebenen und deren qualitativer Beschreibung vor. Besonders die pragmatische und die semantische Ebene sind hier signifikant.

Synchron-syntope Kombinationen auf pragmatischer Ebene werden einerseits zur Potenzierung – der Steigerung von Bild und Ton zu einem übergeordneten Ganzen (vgl. Rauh 1987: 176) – eingesetzt und folgen damit überwiegend dem allgemein häufigsten Auftreten dieser Kombination in Filmen (vgl. Rauh 2002: 1835). Auffällig ist jedoch, dass in VAMPYR diese auch dann eingesetzt werden, wenn das bildlich Dargestellte der Alltagswahrnehmung widerspricht. So verwenden die von Grey beobachteten figürlichen Schatten Gestik (0:10:55) und sind durch Gleichzeitigkeit⁹ in der Lage, musikalische Klänge zu produzieren (0:13:50), zu denen sie tanzen; aber zunächst und überwiegend haben sie keine Körper, die für Schatten, Klangerzeugung oder -wahrnehmung ursächlich sein könnten (0:11:34, 0:19:31 u. 0:51:08). Auch die tödliche Verwundung des Schlossherrn durch einen bewaffneten Schatten (0:21:50–0:22:02) wird tonal durch die synchron-asyntope Potenzierung als ‚realistischer‘ dargestellt. Der off-Ton konkretisiert, was visuell nur angedeutet wird, begründet also den Zusammenbruch der parallel montierten Figur des Schlossherrn. Die Montagesequenz von Grey mit dem entstellten Gesicht eines anderen Hotel-Gastes (0:06:12) wird durch dessen Stimme ebenfalls pragmatisch potenziert, allerdings wechselt der synchrone Ton von zunächst asyntop zu syntop.

Die synchron-syntopen Kombinationen werden auch in pragmatischer Divergenz – die qualitative Zuordnung von Sprache und Bild ist nicht möglich (vgl. Rauh 1987: 184 f.) – präsentiert. Beispielsweise wird dadurch die Aussage des Schlossherrn „Sie darf nicht sterben. Hören Sie?“ (0:08:37) im Dialog mit Grey hervorgehoben, da der Blick des ersteren direkt in die Kamera gerichtet ist und die Montage von Grey in dieser Sequenz ebenfalls nicht den Konventionen des PoV folgt (statt zum Fußende seines Bettes schaut er zur Tür). Auf diese Weise wird die filmische Konstruktion markiert und die Sequenz irrealisiert.

Auf der semantischen Ebene lassen sich die beiden anderen qualitativen Zuordnungen nach Rauh explizieren: Die semantische Modifikation bei synchron-syntopen Kombinationen liegt im präsuppositionalen Widerspruch von Ton und Bild (vgl. Rauh 1987: 99). Exemplarisch ist er für die Sequenz anzunehmen, in der der sterbende Schlossherr mit Gisèle spricht (0:23:57–0:24:45), da die Artikulation von Wörtern nur auf der Bildebene wahrnehmbar ist; der Widerspruch besteht somit in

⁸ Hier verstanden als die Gesamtheit von Dialog/Sprache, Geräusch und Musik.

⁹ Mit Michel Chion kann hier von einer ‚Syncrese‘ gesprochen werden, die Verbindung von Synchronismus und Synthese (vgl. Flückinger 2011: 162).

der Leerstelle auf der Tonebene. Für den Dialog zwischen dem Arzt und Grey (0:16:56–0:17:58) kann ebenfalls eine semantische Modifikation angenommen werden. Problematisch ist jedoch, dass die Aussagen Greys bezüglich der akustisch wahrgenommenen Anwesenheit eines Kindes und mehrerer Hunde bereits auf einer Diskrepanz zwischen Bild- und Tonebene beruht und somit auf deren Subjektivität verweist.¹⁰

Als semantische Parallelität – Rekurrenz von Bild und Ton (vgl. Rauh 1987: 103) – gilt das Läuten der Glocke am Fluss. Die Frage von Gisèle, „Warum kommt der Arzt immer bei Nacht?“ (0:43:45), kann ebenfalls als semantische Parallelität bezeichnet werden, allerdings in synchron-asyntoper Kombination.¹¹ Die synchron-syntope Kombination semantischer Parallelität wird besonders deutlich in der subjektiven Einstellung Greys aus dem Sarg (0:56:54–1:00:08): Die Sicht durch das kleine Fenster wird nacheinander ergänzt durch verschiedene diegetische Klänge, beispielsweise das Geräusch eines Bohrers, das Entzünden eines Streichholzes und – zunächst asyn-top – das Läuten mehrerer Glocken.

Im Zusammenspiel mit der Bildebene, die durch unmarkierten Perspektivwechsel der Kamera (vgl. Stieglegger 2013: 46), dargestellte Verdoppelung und anschließende Halbtransparenz des Protagonisten oder produktionsseitig die ‚Verschleierung‘ der Kamera bisweilen ihre eigene Subjektivität und Irrealität markiert, lässt sich zusammenfassen, dass die Tonebene ebendies durch Absenz, Modifikation und Divergenz betont. Allerdings wird der Ton in VAMPYR durch Synchronizität, Potenzierung und Parallelität zum Bild auch zur ‚Realisierung‘ irrealer Bildinhalte eingesetzt. Wie das Bild, so changiert auch der Ton zwischen Realität und Irrealität, zwischen Wachen und Träumen oder – entsprechend dem titelgebenden Motiv – zwischen Leben und Tod. Oder anders ausgedrückt: Realität : Traum :: Ton : Bild.

Mehrwert des Tons

So wird die Anreicherung des Bildes mit Ausdruck und Information durch Ton vor allem bei synchroner Darstellung bezeichnet (vgl. Flückinger 2011: 162). Dies bedeutet jedoch nicht zwangsläufig eine Erklärung oder Markierung des Realitätsstatus der filmischen Darstellung. Der Mehrwert besteht bei VAMPYR ganz im Gegenteil in der Nutzung des Tones zur mehrdimensionalen Ausdifferenzierung der Verunsicherung über die dargestellte Subjektivität. In wenigen einführenden und kommentierenden Inserts wird der Protagonist als jener, „[d]em die Grenze zwischen Wirklichkeit und

¹⁰ Das einzige akustisch vernehmbare Kind ist bis zu diesem Zeitpunkt jenes des Gasthauses, das Grey eingelassen hat. Das vermeintliche (etwas blecherne) Hundebellen (0:14:45) wird im weiteren Verlauf durch bildliche Montage als Krächzen eines Papageis konkretisiert, potenziert (0:19:14).

¹¹ Diese Aussagesequenz könnte aufgrund ihrer Verbindung von Laustärke und Einstellungsgröße auch als syntaktische Potenzierung aufgefasst werden. Ebenso die Rufe von Gray und Gisèle auf dem nebelverhangenen Fluss (1:08:56).

Übernatürlichem verlorenging.... [sic!]“ (0:02:20), charakterisiert. Die motivierende „innere Stimme“ (0:10:15) wird nicht nur akustisch, sondern auch visuell modelliert: Ein übernatürliches, kaum begreifbares Thema wird mit allen verfügbaren filmischen Mitteln – Narration, Okularisierung und Aurikularisierung – als solches dargestellt.

War vor dem Tonfilm Ton (k)ein Thema?

Oder: Sind Stummfilme stumm? Zeitgenössische Filmvorführungen sollen nicht nur von Musik, sondern auch performativ von Geräuscheffekten oder Erzählerkommentaren im Saal begleitet worden sein (vgl. Martin 2011: 47 ff.). Die Analyse der musikalischen Ausgestaltung des Stummfilms steht jedoch vor der Fixierungs- und Reproduktionsproblematik.

Eine weitere Möglichkeit der Einbindung von ‚diegetischem‘ Ton in den (Stumm-)Film liegt in dessen Darstellung auf visueller Ebene. Ein erster Systematisierungsversuch signifikanter Sequenzen exemplarischer Filme: Die Texte der Inserts geben nicht nur wörtliche Rede schriftlich wieder (z. B.: DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED [D 1926]: 0:41:16–0:41:24), sondern thematisieren auch die innerdiegetische Relevanz von Sprache: Rabbi Löw gilt als „Herz und Mund der Stadt“ (DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM [D 1920]: 0:16:05), die Selbst- und Fremdbezeichnung der ‚Geheimgesellschaft‘ in DIE BÜCHSE DER PANDORA (D 1925) ist „gastfreundlich und verschwiegen“ (1:21:20 u. 1:22:12) und selbst in VAMPYR wird auf der Tonebene eine schwer verständliche Aussage des Arztes durch seine verärgerte Anschlussfrage „Haben sie nicht gehört?“ (0:45:18) reflektiert. Das Ausbleiben von Sprache bzw. Kommunikation wird zudem in WESTFRONT 1918 (D 1930) zum Inhalt des Dialogs mit Karl: „So sag doch ein gutes Wort.“ (0:57:17), „Aber man kann mit dir ja nicht mal darüber reden.“ (1:07:21). Obwohl Stille erst durch den Tonfilm etabliert wurde (z. B. WESTFRONT: Vorrücken der Freiwilligen ab 1:17:55),¹² wird Tonlosigkeit auch in NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922) durch schriftliche Bezeichnungen als „Schatten“ (0:03:57, 0:34:48 u. 1:18:30) oder „Totenvogel“ (0:03:57 u. 0:38:20) dargestellt und das Ausbleiben von sprachlicher Explizierung angestrebt („Hüte dich, es zu sagen.“, 0:03:57). Diese Thematisierung unheimlicher Stille wird zusätzlich bildlich durch die fließenden oder unnatürlich beschleunigten Bewegungen des Nosferatu dargestellt und durch das scheinbar selbständige Öffnen und Schließen von Türen (0:45:37 u. 0:38:18) und Klappen (1:06:18-1:06:29) ohne Riegel oder Schloss ergänzt. Die Sprachlosigkeit des Golems wird durch textliche wie bildliche Verdeutlichung seiner schriftlichen Kommunikation (DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM: 0:42:27–0:43:25) dargestellt. In DER LETZTE MANN (D 1924) wird nicht nur Sprache, auch Lautäußerungen des Nachtwächters, durch den nur von seinem Schatten

¹² „Stille hat nur dort Bedeutung, wo es auch laut sein könnte.“ (Balázs zit. n. Martin 2011: 35.)

begleiteten, hereinschleichenden Protagonisten verhindert, indem ersterem der Mund zugehalten wird (1:10:33).

Zusätzlich wird die Erzeugung von Klang durch die visuelle Darstellung von Schallquellen suggeriert: in *BERLIN, SINFONIE DER GROßSTADT* (D 1927) durch Montage von Drehorgel (0:13:18) oder Schreibmaschinen (0:24:00).¹³ In *DIE BÜCHSE DER PANDORA* wird bereits durch Parallelmontage die Klangausbreitung des bellenden Hundes auf dem Balkon in Lulus Wohnung visualisiert und durch die Reaktion der Figuren anschließend markiert (0:14:18–0:15:29). Auch in *DER GOLEM* wird durch diese Art der Montage dargestellt, dass die Anwesenheit des Junkers jenseits der Tür akustisch deutlich wird (1:06:45–01:07:58), obwohl sie gestisch zuvor durch ‚den Finger an die Lippen legen‘ (0:27:03 u. schließlich ‚Mund zuhalten‘ 1:07:34) als geheim markiert wird. Ob die wiederholte Montage des krähenden Hahns in *NOSFERATU* parallel zu dessen ‚Überfall‘ auf Ellen (1:20:31–1:30:57) als diegetische Übertragung des Tons (zusätzlich zur Indikation des Tagesanbruchs, 1:31:35) zu betrachten ist, lässt sich hingegen ohne entsprechende Figurenreaktion oder andere Indikation nicht feststellen. Eine solche Reaktion wird hingegen in *DER LETZTE MANN* durch seinen Einsatz von Gestik und unterstützend durch die Pfeife verdeutlicht, wobei der Kontrast zwischen innerdiegetischer Realität (keine Reaktion, 0:03:34) und Traum (Reaktion allein auf Gestik, 0:41:16) die Diskrepanz von Traum und filmischer Tonalität andeutet. In diesem Film wird darüber hinaus die Ausbreitung von paraverbalem Schall durch das Bühnenbild selbst dargestellt, indem die Scheibe der Tür durch den Schrei der Beobachterin beschlägt (0:56:38).

Durch Montage einander angrenzender Räume und Gestik wird auch im Eingangsfilm *VARIÉTÉ* (D 1925) das Belauschen eines raumübergreifend vernehmbaren Dialoges dargestellt (0:24:47). Das Lauschen Artinellis auf den Klang der Schritte von Berta-Marie wird ebenfalls parallel montiert: Die Vorbereitungen Artinellis enden mit einer Großaufnahme des langsamen Schließens seiner Tür. Nach dem Öffnen der Zimmertür am Ende des Flurs folgt ein kurzfristig unscharfer Zoom auf sein (dann wieder ‚geschärftes‘) Ohr nahe der Tür mit anschließender Überblendung dieser Einstellung mit den vorsichtigen Schritten Berta-Maries auf dem Teppichboden des Flurs (0:51:43–0:52:23). Durch den Einsatz von Zoom und Überblendung wird die besondere Anstrengung für die Vernehmung dieses Schallobjekts visuell betont. Insgesamt wird Ton im Stummfilm also durch explizite Thematisierung und Visualisierung substituiert, die Synchronizität wird mittels Montage suggeriert; die Subjektivierung von Ton kann jedoch nur angedeutet werden.

Filme & Serien

BERLIN, SINFONIE DER GROßSTADT (D 1927, Walter Ruttmann).

DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (D 1920, Paul Wegener u. Carl Boese).

¹³ Die Zeitangaben zu diesem Film sind nur näherungsweise möglich.

- DER LETZTE MANN (D 1924, F. W. Murnau).
 DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED (D 1926, Lotte Reiniger).
 DIE BÜCHSE DER PANDORA (D 1925, G. W. Pabst).
 NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (D 1922, F. W. Murnau).
 VAMPYR – DER TRAUM DES ALLAN GREY (F 1932, Carl Theodor Dreyer).
 VARIÉTÉ (D 1925, Ewald André Dupont).
 WESTFRONT 1918 (D 1930, G. W. Pabst).

Forschungsliteratur

- Flückinger, Barbara (2011): „Zum Mehrwert in der Ton-Bild-Beziehung“. In: Maren Butte u. Sabine Brandt (Hg.): *Bild und Stimme*. Paderborn, S. 161–177.
- Koerber, Martin (2000): „Genopstår - Notater om Restaureringen af Dreyers VAMPYR“. In: *FILM* 7(1), S. 20–21.
- Martin, Silke (2011): *Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren*. Marburg.
- Milne, Tom (1971): *The Cinema of Carl Dreyer*. New York.
- Penke, Niels (2013): „Einleitung“. In: Ders. (Hg.): *Der skandinavische Horrofilm. Kultur- und ästhetikgeschichtliche Perspektiven*. Bielefeld, S. 7–16.
- Rauh, Reinhold (1987): *Sprache im Film. Die Kombination von Wort und Bild im Spielfilm*. Münster.
- Rauh, Reinhold (2002): „Kommunikative und ästhetische Leistungen der Sprache im Film“. In: Joachim-Felix Leonhard u. a. (Hg.): *Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. Berlin, S. 1833–1836.
- Stiglegger, Marcus (2013): „Der ewige Schlaf. Über VAMPYR von Carl Theodor Dreyer“. In: Niels Penke (Hg.): *Der skandinavische Horrofilm. Kultur- und ästhetikgeschichtliche Perspektiven*. Bielefeld, S. 37–50.
- Teo, Stephen (2019): *Eastern Approaches to Western Film. Asian Reception and Aesthetics in Cinema*. London.
- Weber, Johannes (2016): „„Doctor! I’m losing blood!‘ ‚Nonsense! Your blood is right here““. In: Dorothea Fischer-Hornung u. Monika Müller (Hg.): *Vampires and Zombies. Transcultural migrations and transnational interpretations*. Mississippi, S. 191–212.
- Weiss, Peter (1956): *Avantgarde Film*. Frankfurt a. M.

Rechtlicher Hinweis

Alle Rechte an diesem Text sind vorbehalten. Die indirekte oder direkte Erwähnung jeglicher Inhalte ist mittels folgender Angabe zu kennzeichnen:

Name d. Autor*in/n(en): „Titel“. In: *Textualität und Visualität. Die Medienkultur der 1920er-Jahre* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film 7/2024), S. x–y.

Weiterhin ist es unter Berücksichtigung des Urheberrechts untersagt, Inhalte oder Teile der Inhalte zu kopieren, zu vervielfältigen, hochzuladen, ins Internet zu stellen, erneut zu veröffentlichen, in Verkehr zu bringen oder zu verbreiten; Teilbereiche auf eigenen Websites zu vervielfältigen oder aber mittels irgendeines Webtools zu übertragen oder jegliche Teilbereiche auf eigenen Seiten wiederzugeben oder nachzubilden; weiterhin Inhalte oder Teile zu verändern, in andere Sprachen oder Computersprachen zu übersetzen oder davon abgeleitete Erzeugnisse herzustellen; Teile in irgendeiner Form Dritten zu verkaufen, zum Kauf anzubieten, zu übertragen oder Lizenzen dafür zu gewähren; die Rechte Dritter (Urheber-, Geschmacksmuster-, Marken- und Patentrechte, Datenschutz- und Persönlichkeitsrechte) zu verletzen.

Impressum

Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film

Prof. Dr. Andreas Blödorn

PD Dr. Stephan Brössel

Universität Münster

Abteilung Neuere deutsche Literaturwissenschaft

- Literatur und Medien -

Germanistisches Institut

Schlossplatz 34

48143 Münster

Redaktion

Stephan Brössel, Niklas Lotz