

AUGENBLICK

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

53

Neue Körper - Neue Räume

SCHÜREN

AugenBlick

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

Herausgegeben von Heinz B. Heller und Angela Krewani

Eine Veröffentlichung des Instituts für Medienwissenschaft
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität Marburg
Heft 53, Jahrgang 2012

Herausgeber und Redaktion dieser Ausgabe: Franziska Maria Scheuer,
Christiane Starck, Alexandra Vinzenz

Redaktionsanschrift: Institut für Medienwissenschaft
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35032 Marburg, Tel. 06421/2824634
<http://www.uni-marburg.de/augenblick>

Titelbild: Schattenstudie («InDeep»)
© Anastasia Dittmann, www.photovivant.de

Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg

Drei Hefte im Jahr mit je ca. 120 Seiten Umfang

Einzelheft € 9,90 / Jahresabonnement € 25,-

Bestellungen an den Verlag.

Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann, Schüren Verlag
www.schueren-verlag.de

© Schüren Verlag, alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Nadine Schrey

Druck: Druckhaus Marburg

ISSN 0179-2555

ISBN 978-3-89472-654-6

Inhalt

Vorwort der Herausgeber	4
<i>Christiane Starck</i> Von Marmor zu Muskeln Sascha Schneider und das Kraft-Kunst-Institut in Dresden	6
<i>Alexandra Vinzenz</i> Die Entfesselung des Körpers Rudolf Steiners Eurythmie im Kontext des ›neuen‹ Tanzes	17
<i>Sylvia Denise Brodersen</i> Von der Straße in das Modemagazin Über den modischen Körper im öffentlichen Raum	33
<i>Dennis Janzen</i> «Good by Phileas!» Zwei Weltreisepiele um 1900	48
<i>Stephan Günzel</i> Raummedium Computerspiel	66
<i>Franziska Maria Scheuer</i> Neue Betrachter – Neue (Bild-)Räume Die Autochrome-Projektion in Konkurrenz zur frühen Kinematographie	72
<i>Anastasia Dittmann</i> Vom <i>tableau vivant</i> zur <i>étude d'après nature</i> Wandlungen der Raumbetrachtung im fotografischen Akt des 19. Jahrhunderts	86
<i>Regine Prange</i> Le corps morcelé Die Dekonstruktion des Imaginären in Godards UNE FEMME MARIÉE (1964)	96
Abbildungsnachweise	126
Autorinnen und Autoren	128

Vorwort der Herausgeber

*«Körper verdrängt Raum. Raum verdrängt Körper.
Raum und Körper sind Gegensätze, die einander bedingen.
Raum wird durch seine Leere nutzbar.
Sie ist seine entscheidende Qualität.»*

Max Bächer (1925–2011)

Das Begriffspaar ›Körper‹ und ›Raum‹ ist aktueller Gegenstand vielseitiger Fachdiskurse, welcher unterschiedliche Aspekte im Hinblick auf medien-, kunst-, kultur- oder auch literaturwissenschaftliche Verknüpfungspunkte diskutiert. Die vorliegende Publikation nähert sich entsprechend ihrem Entstehungskontext diesen Phänomenen aus einer kunst- und medienhistorischen Perspektive an, wobei sich das 19. und 20. Jahrhundert als zeitlicher Rahmen abstecken lässt.

Der vorliegende Band ›Neue Körper – Neue Räume‹ entwickelte sich aus dem im Oktober 2011 veranstalteten Workshop ›Entgrenzung. Körper – Raum – Medium‹, der von der Arbeitsgruppe ›Mediale Entgrenzungen – Visuelle Kommunikation‹ im Rahmen des strukturierten Promotionsprogramms ›Transformationen des Visuellen‹ an der Philipps-Universität Marburg organisiert wurde. Die dort begonnene Diskussion wird an dieser Stelle durch Beiträge der Referent/innen und Organisator/innen fortgeführt und vertieft.

Das Spektrum der visionären Körperlichkeit erstreckt sich dabei von der philosophisch-reformatorisch geprägten Veränderung der Körperwahrnehmung im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert in den Aufsätzen zu der Übertragung des Kunstwerkes auf den lebenden Körper im Kraft-Kunst-Institut Sascha Schneiders (Starck) und den Wurzeln des ›neuen‹ Tanzes in der Eurythmie (Vinzenz) bis zur Inszenierung des ›modischen‹ Körpers in der urbanen Öffentlichkeit (Brodersen). Die Bandbreite wird durch die Erforschung eines imaginären Raumkontinuums im Brettspiel (Janzen) sowie die Diskussion um Wesen und Bedeutung der sichtbaren und unsichtbaren Räumlichkeit von Computerspielen (Günzel) erweitert. Dazu findet der Diskurs über die wechselvolle Beziehung von Körper und Raum auch im Konkurrenzverhältnis und den Interdependenzen zwischen Autochrome-Projektion und der frühen Kinematographie (Scheuer), der veränderten Raumwahrnehmung und Körperinszenierung in der Aktfotografie (Dittmann) und den Überlagerungen und Entgrenzungen von Medien, Kunst, Konsum und Körperlichkeit in Jean-Luc Godards *UNE FEMME MARIÉE* (Prange) Resonanz.

Die Arbeitsgruppe ›Mediale Entgrenzungen – Visuelle Kommunikation‹ wurde 2011 auf Initiative der von Prof. Dr. Hubert Locher betreuten Promovierenden ins

Leben gerufen. Die hier publizierten Beiträge wurden aus den jeweiligen Dissertationsprojekten entwickelt.

Franziska Maria Scheuer, Christiane Starck, Alexandra Vinzenz

Von Marmor zu Muskeln

Sascha Schneider und das *Kraft-Kunst-Institut* in Dresden

I

Als am 1. Juni 1919 das Körper-, Ausbildungs- und Erziehungs-Institut mit dem klingenden Namen *Kraft-Kunst* in der Scheffelstraße 29 in Dresden eröffnet wurde, befand sich der aus der Lebensreform des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts resultierende Naturismus auf seinem Höhepunkt.¹ Ziel der Bewegung war es, der u.a. durch die fortgeschrittene Industrialisierung veränderten



1 Werdende Kraft, 1904, Öl/Ld. 200 x 138 cm, Privatbesitz

und dadurch verstörend wahrgenommenen Lebenswirklichkeit durch eine Rückkehr zur Natur zu begegnen. Dabei war die Nacktheit das einfachste und adäquateste Mittel zur Demonstration der Natürlichkeit und Naturnähe, neben Lichtluftbädern wurden von den Anhängern v.a. gymnastische Bewegung und Sport betrieben. Nacktheit sollte als natürlicher, nicht erotisierender Zustand empfunden werden und die am besten unbekleidet und an frischer Luft betriebenen Sportarten wirkten einigen der Zivilisationskrankheiten entgegen.²

Das *Kraft-Kunst-Institut* wurzelte im Kontext der reformierenden Bewegungen der vorletzten Jahrhundertwende, doch im urbanen Milieu und der Kombination mit dem ästhetischen Anspruch des künstlerischen Leiters Sascha Schneider stellte das Institut eine

- 1 Die verschiedenen Angaben von Adressen für das *Kraft-Kunst-Institut* resultieren aus den drei an das Kaufhaus grenzenden Straßen, nämlich Wallstraße, Webergasse und Scheffelstraße in der Nähe des Dresdner Altmarktes; Quelle: *Prospekt Kraft-Kunst-Institut*. Dresden 1919, Privatbesitz.
- 2 Rolf Koerber: Freikörperkultur. In: Diethart Kerbs/Jürgen Reulecke (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1830–1933*. Wuppertal 1998, S. 103–114.

singuläre Erscheinung dar.³ Diese Gründung, deren Initiative auf den Maler, Bildhauer und Graphiker Sascha Schneider zurückging, ist als Thematik im Œuvre und in einigen theoretischen Texten des Künstlers bereits früh angelegt. Auf seinem 1904 entstandenen Gemälde *Werdende Kraft* sind Gymnasiarch und junger Athlet während der Begutachtung der Armmuskulatur gezeigt (Abb. 1). Dieses antikisierende Sujet ist landschaftlich nicht im Mediterraneum angesiedelt, sondern gibt den Blick in die sächsische Schweiz frei und dokumentiert somit Schneiders Wunsch, das antike Vorbild in das heimatliche Sachsen zu transportieren.

II

Sascha Schneider wurde 1870 in St. Petersburg geboren und siedelte nach dem frühen Tod des Vaters mit seiner Mutter und den Schwestern 1884 nach Dresden über. Dort besuchte Schneider zunächst die Kreuzschule und war von 1889 bis 1893 Schüler auf der Königlichen Kunstakademie in Dresden. Schon kurz nach seinem Abgang von der Akademie fand Schneider einen langjährigen Mäzen in Konsul Johannes Mühlberg, in dessen auf Sportbekleidung und -zubehör spezialisiertem Kaufhaus sich sowohl Schneiders erstes Atelier befand als auch 1919 das *Kraft-Kunst-Institut* eröffnet wurde. Bereits 1894 drang Schneider als freischaffender Künstler mit einer vielbeachteten Ausstellung in das öffentliche Bewusstsein.⁴ Die damalige Popularität Schneiders lässt sich aus heutiger Perspektive kaum noch nachvollziehen, spiegelt sich aber in den in etlichen Beispielen überlieferten Karikaturen der Werke und ihres kleingewachsenen Schöpfers.⁵ Die körperliche Unzulänglichkeit Schneiders – Henry van de Velde nannte ihn «un Athlète manqué» – wurzelte in einem Unfall in der Kindheit.⁶ Nach einem beim Spielen erlittenen Sturz blieben eine Verwachsung des Rückgrats und eine damit verbundene geringe Körpergröße als Spätfolge zurück. Dieser Makel hinderte den Künstler nicht daran, den athletisch ausgebildeten Männerkörper in immer wieder neuen Zusammenhängen künstlerisch zu beschwören und auch physiotherapeutisch auf den eigenen einzuwirken.⁷ Bei dem ersten Treffen zwischen Schneider und Karl May zeigte der Künstler seine 50 kg schwere Hantel und gab an, dass er täglich damit trainierte.⁸

3 Giseler Spitzer: Lebensreform und Sport. Naturismus und Bewegungskultur. In: *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Hrsg. v. Kai Buchholz u.a.. Ausst. Kat. 21.10.–24.2.2002 auf der Mathildenhöhe Darmstadt. 2 Bde. Darmstadt 2001, Bd. 1, S. 391–399, 393. Vor dem 1. Weltkrieg sprach man von «Nacktkultur», danach von «Freikörperkultur».

4 Annelotte Range: *Zwischen Max Klinger und Karl May. Studien zum zeichnerischen und malerischen Werk von Sascha Schneider (1870–1927)*. Bamberg 1999, S. 6ff.; Hans-Gerd Röder/Christiane Starck: *Sascha Schneider und Karl May. Zwei Künstler des deutschen Symbolismus*. Bamberg 2010, S. 3–15.

5 Range 2010, S. 227–230.

6 Erika von Watzdorf-Bachoff: *Im Wandel und in der Verwandlung der Zeit*. Stuttgart 1997, S. 126.

7 Röder/Starck 2010, S. 6.

8 Hansotto Hatzig: *Karl May und Sascha Schneider. Dokumente einer Freundschaft*. Bamberg 1967 (Beiträge zur Karl May Forschung, 2), S. 52. Die Szene ist anlässlich des 100. Todestages Karl Mays

Der Kontakt zu Karl May, der sowohl eine intensive, intermediale Zusammenarbeit als auch Schneiders langsamen Abschied von der ›Gedankenmalerei‹ bedeutete, stellt einen gut dokumentierten und fruchtbaren Zeitraum im Schaffen Schneiders dar.⁹ Der 62jährige, von Prozessen, Ehescheidung und Hetzkampagnen gebeutelte Schriftsteller verfasste zu Beginn des 20. Jahrhunderts sein symbolistisches Spätwerk und engagierte den prominenten Künstler zwischen 1904 und 1905 für die einheitliche Ausgestaltung der Buchausgabe.¹⁰ Dabei entstanden, neben Werken für Karl Mays Privathaus, der Villa Shatterhand im sächsischen Radebeul, insgesamt 25 Zeichnungen für die bei Friedrich Ernst Fehsenfeld in Freiburg erschienene, 33bändige Reihe der *Gesammelten Reiseerzählungen*.¹¹ Mit der Arbeit für Karl May fiel auch Schneiders Professur an der Kunsthochschule in Weimar zusammen. Der Ruf nach Weimar war für Schneider eine enorme Bestätigung und Genugtuung, gleichzeitig schuf sein ungewöhnlicher Lebenswandel gesellschaftliche Probleme. Schneider war nicht allein nach Weimar gezogen, sein Schüler und Lebensgefährte Hellmuth Jahn war entgegen jeder Vernunft an seiner Seite geblieben und bezog mit Schneider zusammen eine Wohnung. Diese, unter den gegebenen Umständen offen gelebte Homosexualität, bot eine breite Angriffsfläche, zumal sich Schneider nicht nur Freunde machte. Der einflussreiche Harry Graf Kessler äußerte sich abwertend über Schneider und auch im Dunstkreis der berühmten Elisabeth Förster-Nietzsche sowie Henry van de Veldes war Schneider eine persona non grata.¹²

Als er aufgrund der Erpressung seines Freundes Jahn Deutschland in Richtung Italien für die Spanne der Verjährungszeit der strafbaren Homosexualität verlassen musste, hatte er bereits in Ansätzen seine Ideen zur ›Körpermalerei‹ und eine vermehrte Beschäftigung mit dem Schaffen von Plastiken umgesetzt. Mit der Hilfe des damaligen Rektors der Weimarer Kunsthochschule, Hans Olde, und seines Künstlerfreundes Max Klinger gelangte Schneider schließlich nach Italien, wo er das Gefühl der künstlerischen und persönlichen Freiheit auskosten konnte. Diese Schaffensperiode wurde von theoretischen Überlegungen begleitet, die Schneider schriftlich fixierte und veröffentlichte. In seinen *Gedanken über die Gestaltung einer Modellschule mit Angliederung einer freien Kunstakademie* (o.J.) entwarf er beispielsweise das Idealbild einer Kombination von antikem *gymnasion* und Kunstschule, wo Knaben auch

karikiert in: Christian Moser: *Karl May. Die ganze Wahrheit*. Hamburg 2012, S. 130–131.

9 Felix Zimmermann: *Sascha Schneider*. Dresden o.J. [1923], S. 4: »Er begann als Gedankenmaler und wandelte sich zum Körpermaler.« Der Kontakt zu Karl May und der Abschied von der ›Gedankenmalerei‹ sind u.a. auch durch den Briefwechsel Schneiders mit Karl und später mit Klara May belegt, s. hierzu: Hartmut Vollmer/Hans-Dieter Steinmetz: *Briefwechsel mit Sascha Schneider*. Bamberg 2009 (Karl Mays gesammelte Werke und Briefe, 93).

10 Helmut Schmiedt: *Karl May oder Die Macht der Phantasie*. München 2011, S. 234–242.

11 Die in mehreren Bänden erschienenen Romane *Old Surehand I–III*, *Satan und Ischarioth I–III* und *Ardistan und Dschinnistan I–II* zeigten jeweils ein Titelbild, s. Röder/Starck 2010, S. 24–39.

12 Carina Schäfer/Gabriele Biedermann (Hrsg.): *Harry Graf Kessler. Das Tagebuch 3. Bd. 1897–1905*. Stuttgart 2004; Eintrag vom 7.7.1905 sowie *Schneider an Hardenberg am 12.2.1906*, zit. nach Hatzig 1967, S. 98–99.

niederer gesellschaftlicher Herkunft abseits der Gesellschaft zu gesunden, starken, schönen und gebildeten Erwachsenen erzogen werden sollten. Die Schüler der «angegliederten Kunstakademie» sollten die Ausbildung der Jungen bezahlen, die dafür als Modelle zur Verfügung stehen würden.¹³ Schneider formulierte um 1912 seine Kunst als schöpferisch veränderte und von störenden Aspekten gereinigte Realität. «Also kurz: Entwicklung vom abstracten Ideal zum concreten, der heisse Wunsch, mir selbst eine schöne Wirklichkeit zu schaffen, in dieser irdischen Welt zu leben, indem ich sie mir von allen nur fatalen Zufälligkeiten reinige und so den kleinen aber lauterer Rest genieße und Andere mitgeniessen lasse.»¹⁴

Künstlerisch bewegte sich Schneider hin zur plastischen Arbeit, gleichzeitig befreite er seine zweidimensionalen Arbeiten von Beiwerk und Hintergrund und verzichtete zugunsten von Fläche und Linie auf alle räumliche Illusion, da angelehnt an Künstler der Antike und Frührenaissance ein Bild «nur eine Flächenwirkung haben darf».¹⁵ Die Gründe für diese Wende formulierte Schneider selbst: «Das verloren gegangene Ideal [ist] im Menschen, nicht in seiner Umgebung und im Verhältnis zu dieser zu finden.»¹⁶ Eine Schau seiner in Italien entstandenen Arbeiten konnte der Künstler 1912 in der Galerie Ernst Arnold in Dresden realisieren. Das Schönheitsideal Schneiders zeigt sich deutlich in den dort gezeigten Werken.¹⁷ Typische Sujets der Zeit sind bei den Plastiken Knaben- und Jünglingsdarstellungen, wie der *Gürtelbinder* (1913, Abb. 2), *Knabenkopf* (1910) und der *Knabe mit Siegerbinde* (1911) sowie antikisierende Krieger- und Gymnastengestalten in der Malerei, wie die *Behelmten Wächter* (1909), *Ephebe* (1911, Abb. 3), und *Gymnast* (1911).¹⁸

Er hegte die Hoffnung, Gründer einer weltweit erfolgreichen Union für Körper Schönheit, Kultur, Bildung und Kunst zu werden. Als Ziele hatte Schneider nicht nur Deutschland, sondern auch Russland, England und Amerika im Sinn.¹⁹

Der Erste Weltkrieg ließ alle Pläne «einfrieren» und Schneider kehrte nach Deutschland zurück. Dort rückte die künstlerische Verarbeitung der aktuellen politischen Ereignisse in den Fokus. Dabei verlor die Idee einer Erneuerung des Menschen und der Kunst jedoch nicht an Kraft, sondern wurde durch die Katastrophe des Krieges noch bestärkt: In dem neuen politischen System der Weimarer Republik

13 Sascha Schneider: *Gedanken über die Gestaltung einer Modellschule mit Angliederung einer freien Kunstakademie*. Leipzig o.J..

14 *Brieffragment von Schneider an Kuno Graf von Hardenberg 1910–1912*. Privatbesitz. (Hervorhebungen sind von Sascha Schneider)

15 *Katalog der Sonderausstellung Sascha Schneider*. Galerie Ernst Arnold Dresden Oktober 1912. Privatbesitz, S. 3.

16 Mit Maschine geschriebenes Original um 1917 mit eigenhändigen Korrekturen in Blei, von Schneider unterschrieben. Privatbesitz.

17 Andreas Dehmer: Sascha Schneider. Freiheit und Schönheit. Licht und Körperkult in der Kunst der Reformbewegung. In: *Dresdner Hefte* 108, 2011, S. 40–49.

18 *Knabenkopf*, *Knabe mit Siegerbinde*, *Die Behelmten Wächter* und *Gymnasiast* sind abgebildet in: Robert Corweh: Sascha Schneider – Florenz. In: *Deutsche Kunst und Dekoration* 16.3, 1912, S. 225–244, 240, 243, 227, 228.

19 *Brief von Schneider an Kuno Graf von Hardenberg, 2.3.1911*. Privatbesitz.



2 Gürtelbinder, 1913, Marmor, 122 cm Höhe, Privatbesitz



3 Ephebe, 1911, verm. Pastell, Maße unbekannt, verschollen

sollte ein Menschentypus heranwachsen, dessen kulturelle Eingebundenheit zu einer harmonischen Gesellschaft beitragen würde. Gemäß dem altgriechischen, philosophischen Verständnis der *Kalokagathia* (καλὸς καὶ ἀγαθός) musste die Schönheit das Gute bedingen und zu einem harmonischen Verhältnis zwischen Körper, Intellekt und Moral beitragen.²⁰ Im klassischen Athen ging diese Entwicklung mit den Reformen Kleisthenes' und der Institutionalisierung einer frühen Demokratie einher. Was in der archaischen Zeit der Aristokratie vorbehalten war, wurde nun für jeden Athener Bürger erreichbar.²¹ Diese längst vergangene Entwicklung wollte Schneider in die Weimarer Republik transportieren. Dazu wandte er sich an seinen

20 Der Begriff wird vom altgriechischen καλός = schön und ἀγαθός = gut abgeleitet. Schneider benutzt den Begriff meist im platonischen Sinne, s. Irena Martinkova: *Three Interpretations of Kalokagathia*. In: Peter Mauritsch (Hrsg.): *Körper im Kopf – antike Diskurse zum Körper*. Graz 2010, S. 17–28, hier S. 18.

21 Herakles, der Stadt-Heros, wird zu diesem Zeitpunkt von Theseus abgelöst, was die gesellschaftliche Umwälzung spiegelt: Marc Golden: *Greek Sport and Social Status*. Austin 2008, S. 38.

Freund und Mäzen Konsul Johannes Mühlberg, der nach wie vor das Kaufhaus Mühlberg in Dresden betrieb.

Nach neuesten Erkenntnissen der Sporttheorie und -medizin wurde das Obergeschoss zum Sportstudio ausgebaut. Es befanden sich dort eine Sprunggrube, ein Platz für Ringer, moderne Fitnessgeräte zur Anregung bestimmter Muskelgruppen, Lichthöfe, Massage- und Erfrischungsraum und ein Friseur.²²

Diese Kombination an Geräten und Sportflächen legt die Richtung durchaus fest: Es ging um Muskelaufbau, um das, was in den Zeiten vor der Etablierung des Begriffes ›Bodybuilding‹ mit Schwerathletik gleichgesetzt wurde.²³

III

Doch wozu brauchte eine Institution wie das *Kraft-Kunst-Institut* einen künstlerischen Leiter? Welche Aufgaben hatte Schneider dort übernommen?

Die Übungen zur Ausbildung der Muskulatur wurden von Sportmeistern angeleitet, darunter auch bekannte Kraftsportler wie Walter Fietz und später Max Sick. Sie standen für die «Kraft» im *Kraft-Kunst-Institut*. Die Trainer brachten das Wissen und die Erfahrung mit, schnell und effektiv Erfolge zu erzielen. Dabei war die Methode bereits 1919 in einem Prospekt des Instituts vorgestellt worden: Alle vier Wochen wurde der Schüler vermessen und ein Trainingsprogramm individuell auf ihn zugeschnitten. Trainiert wurde auf Körperschönheit, nicht im Hinblick auf zu brechende Rekorde. Dabei gab es auch keine Fixierung auf eine bestimmte gymnastische Methode, sondern es wurden vereinzelt Übungen aus der Lehre des Schwerathleten Eugen Sandows oder dem Jørgen Peter (J.P.) Müller-System für das Individuum kombiniert.²⁴ «Den Körper zu dem harmonischen Kunstwerk zu gestalten, wie er uns als erreichbares Ideal vorschwebt, ist unsere Aufgabe, ihn zu seiner höchsten Leistungsfähigkeit heranzubilden, ist unser Vorhaben.»²⁵

In dem oben genannten Werbeprospekt des Instituts wurde die Effektivität des Sportprogramms anhand von vergleichenden Fotografien aufgezeigt, welche beispielsweise einen körperlich unausgebildeten 17jährigen Schüler und einen im *Kraft-Kunst-Institut* ausgebildeten Athleten gleichen Alters zeigten (Abb. 4).

Für die Symbiose mit der ›Kunst‹ hatte Schneider die theoretische Grundlage geschaffen, die sich im Namen des Instituts niederschlug. Dazu gehörte als praktischer Bestandteil die künstlerische Ausgestaltung der Räumlichkeiten, welche zumindest aus zwei Perspektiven fotografisch überliefert sind (Abb. 5). Mittig im Geräteraum stand die Bronzefigur *Knabe mit Siegerbinde*, welcher Ansporn und

22 Prospekt *Kraft-Kunst-Institut*, S. 16: Die Körperpflege war auch Teil der erzieherischen Maßnahmen im Institut.

23 Bernd Wedemeyer-Kolwe: «Der neue Mensch». *Körperskultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*. Würzburg 2004, S. 290 und 332.

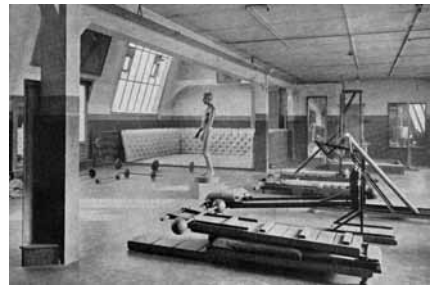
24 Prospekt *Kraft-Kunst-Institut*, S. 10.

25 Prospekt *Kraft-Kunst-Institut*, S. 5.



4 (links) Unausgebildeter und vorbildlicher Körper eines 17-jährigen Schülers, Fotografie aus dem *Prospekt Kraft-Kunst-Institut*, Dresden 1919

5 (unten) Übungshalle des Kraft-Kunst-Instituts aus zwei Perspektiven, Fotografie aus dem *Prospekt Kraft-Kunst-Institut*, Dresden 1919



Referenz für alle Schüler sein sollte, wobei die rundplastische, im Kontrapost stehende Knabenfigur zwar als sportlich, aber kaum als muskulös bezeichnet werden kann. Die im Institut gehängten Gemälde sind schwerer zu identifizieren, sicher sind die *Behelmten Wächter*, die bereits in der Galerie Arnold in Dresden 1912 gezeigt worden waren, und der *Trauernde Krieger* auf den Fotografien zu erkennen.²⁶

Zu Schneiders Aufgaben gehörte vermutlich auch die Beratung in allen ästhetischen Fragen, die den Körper betrafen, wie beispielsweise Harmonie und Symmetrie. Eine ausführliche theoretische Erläuterung wurde in der *Kraft-Kunst*-Sonderausgabe der *Schönheit* formuliert. Dort wurde die Intention Schneiders als der Versuch beschrieben, «das persönliche Ideal des Menschen, wie es seiner Künstlerseele vorschwebt, unmittelbar zu verwirklichen [...], aus dem Menschen selbst das individuelle Kunstwerk [zu] bilden».²⁷ Diese Formulierungen rücken das *Kraft-Kunst*-

26 *Katalog der Sonderausstellung Sascha Schneider*. Der trauernde Krieger ist abgebildet in: Erich Haenel (Hrsg.): *Hundert Jahre Sächsischer Kunstverein. Jubiläums-Festschrift. Der große Garten*. 2 Bde. Dresden 1928, S. 165.

27 Theoros: *Kraft-Kunst*. In: S. *Schneiderheft Kraft-Kunst. Die Schönheit* 11, 1921, S. 500–521, hier S. 505–508. S. hierzu auch: Esther Sophia Sünderhauf: *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deut-*

Institut in die Nähe kunstwissenschaftlicher Überlegungen zur Überwindung der Grenzen zwischen dem, was allgemein als «Kunst» und «Leben» bezeichnet wird. Die Arbeit im *Kraft-Kunst-Institut* wurde zu Sascha Schneiders Methode, das Kunstwerk aus totem Material zu überwinden und seine kunstphilosophischen Überlegungen mit der Realität verschmelzen zu lassen.²⁸

IV

In dem 1977 erschienen Dokumentationsdrama *PUMPING IRON* erläutert der zu diesem Zeitpunkt fünfmalige *Mr. Olympia*-Gewinner Arnold Schwarzenegger seine Methode zum Erreichen des selbst entwickelten Ideals: Er visualisiere sich selbst als Statue und füge, je nach Wunsch durch bestimmte Übungen, Muskeln hinzu. Diese Tätigkeit vergleicht er direkt mit der Bildhauerei und der Modellierung einer Figur in Ton. Die Grundlage für diese, dem künstlerischen Ideal angegliche Form der Körperveränderung, ist im *Kraft-Kunst-Institut* angelegt.²⁹ Schneider nannte diese Veränderung die «phys. Culture»³⁰, in welcher der Körper einen eigenen Wert besitzt und nicht nur als Träger von Idee oder Geistigkeit wahrgenommen wird.³¹

Im Sinne der Kunstwissenschaftlerin Christiane Kruse kann auch im *Kraft-Kunst-Institut* der transikonische Impuls diagnostiziert werden, allerdings ist die Verwendung des Begriffes in abgeschwächter Form zu verstehen.³² Der transikonische Impuls beschreibt dabei das kulturelle Verlangen, das Bild zu überwinden, «näherhin, wie man Kulturtechniken erfindet, die die vorgefundene, natürliche Welt derart nachbaut, nachahmt, simuliert, dass sich die künstlich gemachte nicht mehr von der natürlich geschaffenen Welt unterscheidet.»³³

Im *Kraft-Kunst-Institut* wurde die Realität nach den Vorgaben der Kunst verändert, nicht künstlich neu geschaffen. Für Sascha Schneider ist allerdings festzuhalten, dass die Grenze zwischen der künstlichen und der natürlichen Welt von beiden Seiten zugänglich ist und ebenso von beiden Seiten überwunden werden kann.³⁴ Die Künstlerallegorie des Pygmalion-Mythos wird dabei umgekehrt. Anstatt eine

sche Rezeption von Winkelmanns *Antikenideal 1840–1945*. Berlin 2004, S. 185.

28 Jörg Scheller: *No Sports! Zur Ästhetik des Bodybuildings*. Stuttgart 2010, S. 16.

29 DVD: *PUMPING IRON*. Regie: George Butler/Robert Fiore, 83 Min. Erscheinungsdatum: 9.9.2009. S. auch: Bernd Wedemeyer: *Starke Männer, starke Frauen. Eine Kulturgeschichte des Bodybuildings*. München 1996, S. 117–128; Scheller 2010, S. 196–200 und Ders.: *Körperkult. Der Fleischmetz*. <http://www.zeit.de/2007/31/Arnold> (21.3.2012); Maren Möhring: Der Kraftraum. In: Alexa Geisthövel/Habbo Knoch (Hrsg.): *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 2005, S. 238–248.

30 *Brief von Schneider an Kuno Graf von Hardenberg 1.5.1921*. Privatbesitz.

31 Sascha Schneider: *Mein Gestalten und Bilden*. Dresden 1912, S. 4.

32 Christiane Kruse: Nach den Bildern. Das Phantasma des «lebendigen» Bildes in Zeiten des Iconic Turn. In: Hans Belting (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München 2008, S. 165–181, hier S. 166.

33 Ebd., S. 165.

34 Ebd., S. 166.

Marmorskulptur zu verlebendigen, wird ein menschlicher Körper der Statue angeglichen und als solche wahrgenommen.³⁵ In dem 1925 uraufgeführten Stummfilm *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* stellt die szenische Umsetzung der Erweckung der Venusstatue durch Pygmalion eine der Schlüsselszenen des Filmes dar.³⁶ Hier wird die Venus als Statue von einer Gymnastikschülerin der Sportpädagogin Hedwig Hagemann dargestellt, die durch Theaterschminke und das Verdecken des Haares von einer Marmorskulptur nicht mehr zu unterscheiden ist.³⁷

Die Angleichung der Realität an die Kunst und der Kunst an die Realität ist als Bestandteil der Lebensreform zu sehen.³⁸ In Anlehnung daran benutzt Schneider in seinen Aufsätzen wiederholt den problematischen Begriff «Menschenmaterial». Diese Formulierungen zeugen allerdings weniger von einer abwertenden Entmenslichung der Athleten, sondern unterstreichen Schneiders Sichtweise einer Parallelität von menschlichen Körpern und dem von ihm zu formenden künstlerischen Werkstoff.³⁹ Dies wird in ähnlichem Zusammenhang auch in einem Brief an Karl May deutlich, in dem Schneider schon am 18. Januar 1906 klagte: «Das Modellmaterial ist in einem entsetzlichen Zustande und das bedeutet eigentlich alles. Wohl kann ich meiner Phantasie etwas zutrauen aber zuguterletzt lässt sie einen doch mal im Stich; ich komme mir wie ein Brunnen in der Wüste vor.»⁴⁰ Ein angenehmer Nebeneffekt war für den Künstler Sascha Schneider nämlich auch die Inspiration durch den Anblick der trainierenden Athleten und die einfache Rekrutierung von körperlich ausgebildeten Modellen für seine eigenen künstlerischen Projekte.

Er stellte eigens für das Institut Kunstaktionen zusammen, die auch mit dem Begriff Performance umschrieben werden können. Im März 1921 wurde im Dresdner Albert-Theater ein Abend mit Athleten des «KraKu» unter der Regie Schneiders veranstaltet.⁴¹ Das Programm sah einen Soloauftritts Max Sicks vor, der u.a. in der Tradition des Varietes *Athletische Höchstleistungen mit Schwergewicht* vorführte. Außerdem konnte man *Plastische Gestalten, Gymnische Spiele und Kallisthenische Ringkämpfe* mit Begleitmusik erleben.⁴² Von dem anonym gebliebenen Autor Theoros ist eine Schilderung dieses Abends überliefert: «Jetzt, in der Anspannung und im wechselseitigen Vergleich zeigen die Körper erst recht ihre vollendete Bildung,

35 Frei nach Marshall McLuhan erhält «The medium ist the message» in diesem Zusammenhang eine umfassende Bedeutung. S. auch: Scheller 2010, S. 214–215.

36 *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT*. Regie: Wilhelm Prager, 104 Min. Uraufführungsdatum: 16.03.1925.

37 Ingo Starz: Kunstort oder Sportplatz? Ästhetische Aufrüstung zwischen Dekadenz und Faschismus. In: Andreas Schwab/Ronny Trachsel (Hrsg.): *Fitness. Schönheit kommt von aussen*. Bern 2003, S. 59–72, hier S. 65–66.

38 Sünderhauf 2004, S. 174.

39 Schneider 1912, S. 6; Sünderhauf 2004, S. 169–170.

40 *Brief von Schneider an May 18.1.1906*, ed. in Vollmer/Steinmetz 2009, S. 199.

41 In etlichen Briefen Schneiders kürzte er selbst das Institut zu «KraKu» ab.

42 *Programm der Aufführung des Kraft-Kunst-Instituts im Albert-Theater zu Dresden, März 1921*. Auf Bütteln bei Jacob Hegner, Hellerau, gedruckt. Privatbesitz.

und eine kluge Anordnung weiß zugleich die einzelnen Gruppen kunstmäßig zur plastischen Wirkung zu bringen.»⁴³ Schneider gestaltete also nicht nur den Körper als künstlerisches Material mit, er ließ die Athleten während der Aufführung auch als *tableaux vivants* die Posen von antiken Kunstwerken einnehmen.⁴⁴ Dabei kombinierte Schneider das Ausstellen von Körperlichkeit und Kraft mit künstlerisch und kulturhistorisch anspruchsvollen Inhalten.⁴⁵ Die Athleten des *Kraft-Kunst-Instituts* sollten in sich demnach nicht nur das aktuelle Körperkulturkonzept konzentrieren, sondern sich gleichzeitig in einer kulturellen Tradition verorten.⁴⁶ Die Annäherung des Körpers an das plastische Kunstwerk ist dabei keine Ausnahmeerscheinung. Auch der in den 1920er Jahren hochaktuelle Sportpionier Hans Surén, dessen eingeölter Körper sich optisch an Bronzeplastiken anglich, wurde von Schneider geschätzt.⁴⁷

Die von Schneider angestrebte Verwirklichung des lebenden Kunstwerkes war allerdings schwerer umzusetzen als er angenommen hatte und die pessimistischen Aussagen Schneiders über sein eigenes Institut häuften sich.

Am 2. Januar 1922, das Institut zählte etwa 150 zahlende Schüler, eröffnete die Damenabteilung des *Kraft-Kunst-Instituts*, für die eigens drei Trainerinnen eingestellt werden mussten.⁴⁸ Schneider sprach sich zwar nie direkt gegen Sport treibende Damen aus, reagierte aber harsch auf die sich anbahnende Damenabteilung: «Mit den Weibern ist es ein Kreuz, nicht durchhalten und Allotria, trotz aller Begeisterung ihrerseits.»⁴⁹ Die sich langsam abkühlende Begeisterung des Künstlers für die von ihm initiierte Kultursportstätte war schon 1921 spürbar, doch aufgeben wollte er den Gedanken noch nicht. Schneider plante noch die Gründung einer Reihe gymnastischer «Regeneratoren», in denen «Leute, die nicht ins Sanatorium gehören, sondern gewissermassen prophylaktisch sich für weitere Arbeit stärken sollen», Unterbringung, Diät und Training erfahren konnten.⁵⁰ Dabei sollte erst der urbane Raum mit Dresden und Berlin abgedeckt werden, bevor ähnliche Institutionen auch an der See und im Gebirge etabliert werden sollten.⁵¹ Dazu schwebte Schneider die Zusammenarbeit mit den berühmten Gymnastikschulen Adolf Kochs vor, einem der Vorreiter der Freikörperkulturbewegung.⁵²

43 Theoros 1921, S. 501.

44 S. auch den Beitrag von Anastasia Dittmann in diesem Band.

45 Wedemeyer 1996, S. 28.

46 Vgl. Scheller 2010, S. 215.

47 Sünderhauf 2004, S. 185. Sascha Schneider: Hans Surén. In: *Die Schönheit* 19, 1924, S. 42–48, hier S. 42–43.

48 Am 16. März 1922 wurde das *Kraft-Kunst-Institut* in eine GmbH umgewandelt und blieb bis 1935 im Handelsregister eingetragen.

49 *Brief von Schneider an Kuno Graf von Hardenberg* 1.5.1921. Original zerstört, Kopie in Privatbesitz.

50 *Brief von Schneider an Kuno Graf von Hardenberg* 4.2.1922. Original zerstört, Kopie in Privatbesitz.

51 Zur Finanzierung wollte Schneider den Großindustriellen («Odol-König») Karl-August Lindner heranziehen, der Schneider bereits mehrfach unterstützt hatte: Dehmer 2011, S. 46.

52 *Brief von Schneider an Hardenberg* 4.2.1922.

V

Zu beidem kam es nicht. Zwei Dinge waren ein wachsendes Problem: «Soll es das werden, was ich wollte, eine Kulturstätte, so müssen wir auch was zeigen. Junge Leute, ein Stamm, müssen umsonst herbei geholt und aufgemacht werden. Oder wir machen ganz bewusst, einen Trainiersalon daraus, hauptsächlich für ältere Leute, mit Sick als Lehrer. Die zahlen genug – aber mein Interesse ist zum Deibel.»⁵³ Die zahlenden Schüler entsprachen offenbar einmal aufgrund ihres Alters nicht Schneiders Vorstellung, außerdem lebten sie nicht die vergeistigte Nähe zur Antike, welche Schneider vorgesehen hatte – Kraft Ja, Kunst Nein. Den eigenen Willen oder Unwillen der Trainierenden hatte Schneider wohl unterschätzt, als er am 1. Mai 1921 in einem Brief an seinen Freund Kuno Graf von Hardenberg treffend bemerkte, dass das *Kraft-Kunst-Institut* kein «Culture-Institut» werden wolle.⁵⁴ Ungefähr 1917 hatte der Künstler bereits in einem Text über seine in Italien entwickelte Kunstauffassung geschrieben, dass es ihm in seiner eigenen Kunst weniger um die Darstellung von Individualität ginge, sondern um das Herausfiltern des Typischen aus der Beobachtung, der Schöpfung eines Idealtyps.⁵⁵ Der Wille des Künstlers, das *Kraft-Kunst-Institut* in die antike Palästra und Dresdner Jugendliche in Siegerknaben im Schneider'schen Sinne zu verwandeln, schlug mit dem Versuch der ganzheitlichen Transformation des Trainierenden in ein Kunstsubjekt fehl.

Von diesem persönlichen Misserfolg, privaten Streitereien innerhalb der Familie Mühlberg und durch die bei ihm diagnostizierte Diabetes schwer angeschlagen, verließ Schneider das *Kraft-Kunst-Institut* während des Jahres 1923, das Sportinstitut selbst bestand jedoch noch weiter und erfreute sich bei den Trainierenden großer Beliebtheit.⁵⁶ Sascha Schneider lebte die nächsten vier Jahre teils in Süditalien und in Deutschland. Seine Erkrankung zwang ihn immer wieder zu Erholungsaufenthalten, die zu einer intensiven Beschäftigung mit Landschaftsmalerei führten. In den reizvollen Aquarellen und Ölgemälden der Jahre 1923–26 verzichtete Schneider weitgehend auf die Darstellung von Menschen, die von ihm festgehaltenen Landstriche, Küsten und Wälder wirken verlassen.

Er starb am 18. August 1927 auf einer Seereise an einem Diabetesanfall.

53 Brief von Schneider an Hardenberg 1.5.1921. (Hervorhebungen sind von Sascha Schneider)

54 Starz 2003, S. 65.

55 Mit Maschine geschriebenes Original um 1917.

56 Starz 2003, S. 63–64.

Die Entfesselung des Körpers

Rudolf Steiners Eurythmie im Kontext des «neuen» Tanzes

I

Der Tanz um 1900 ist geprägt von einem allumfassenden Verständnis: Er bleibt nicht bei einer rein darstellenden und unterhaltenden Funktion, sondern verfolgt im Sinne der Lebensreformer und ihrem Ruf – Jean-Jacques Rousseau folgend – «zurück zur Natur» eine lebensumfassende Intention. Dies zeigt sich zum einen in der Verlagerung aus dem rein theatralen Bereich in didaktisch orientierte Felder und zum anderen in einer neuen Ästhetik. Die Lösung des Körpers von seinen Konventionen stand dabei stets im Mittelpunkt der Überlegungen und setzte auf diese Weise epochale Maßstäbe.

Diese Bedeutung des Tanzes um 1900 lässt sich in zahlreichen Texten der Zeit nachvollziehen: Bereits der Architekt Peter Behrens schrieb in seiner Schrift *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kunstsymbols* (1900),¹ die als erster deutscher Beitrag zur Theaterreformdiskussion gewertet werden darf, dass

«ein Künstler, der selbst sein Material ist, aus sich heraus und durch sich Edleres schafft. [...] Seine Bewegungen sollen rhythmisch sein wie die Sprache seiner Verse. Seine Bewegungen sollen selbst Formdichtung werden. Er wird ein Meister des Tanzes werden, eines Tanzes, wie wir ihn als schöne Kunst kaum noch kennen: als Ausdruck der Seele durch den Rhythmus der Glieder.»²

Der Tanz wird damit nicht nur als Bühnenkunst Neuerungen unterzogen, sondern gibt mit dem neuen Begreifen des eigenen Körpers auch umfassende Impulse für

- 1 Mit Behrens' Ambitionen im Theaterbereich beschäftigt sich Jutta Boehe: *Jugendstil im Theater. Die Darmstädter Künstlerkolonie und Peter Behrens*. Diss. Univ. Wien 1968, erneut Jutta Boehe: Theater und Jugendstil – Feste des Lebens und der Kunst. In: Gerhard Bott (Hrsg.): *Von Morris zum Bauhaus*. Darmstadt 1977, S. 143–158 und Jutta Boehe-Selle: Feste des Lebens und der Kunst. Die Reformbewegung und das Theater. In: *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Hrsg. v. Kai Buchholz u.a.. Ausst. Kat. 21.10.–24.2.2002 auf der Mathildenhöhe Darmstadt. 2 Bde. Darmstadt 2001, Bd. 1, S. 325–328 sowie Elisabeth Mortz: Pathos und Pose. Peter Behrens' Theaterreform. In: Hans-Georg Pfeifer (Hrsg.): *Peter Behrens. «Wer aber will sagen, was Schönheit sei» Grafik, Produktgestaltung, Architektur*. Düsseldorf 1990, S. 38–51.
- 2 Peter Behrens: *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theater als höchsten Kultursymbols*. Leipzig 1900, S. 22–24.

die Gesellschaft. So wird der zur universellen Bedeutung erhobene Rhythmus beispielsweise für den seit 1899 mit Behrens befreundeten Literat und Dramaturg Georg Fuchs Ausgangspunkt seiner Reformbestrebungen, wenn er formuliert, dass die »rhythmische Bewegung des menschlichen Körpers im Raum, organisch erwachsen aus der orgiastischen, überschwänglichen Bewegung einer festlichen Menge« sei.³ Er folgt mit dieser Analogie zu Rausch, Trance und Träumen den Überlegungen der Stilbühne mit ihrem Verzicht auf klassische Charakterdarsteller. Der Tanz als Symbol des rauschhaften Lebens zeichnete sich v.a. durch eine Entfesselung des Körpers aus; die Interdependenz von Körper und Bewegung ist von eminenter Bedeutung für die neuen Ausdrucksformen.

Es ließen sich hier zahlreiche weitere Zitate anführen, doch zeigen schon die zwei oben genannten, dass die Debatte um den »neuen« Tanz nicht nur gattungsintern geführt wurde, sondern auf einer breiten künstlerischen Ebene angesiedelt ist und damit eine zentrale Position innerhalb der künstlerischen Diskurse um 1900 einnimmt. Diese Stellung arbeitet die Tanzwissenschaft mit Hilfe von Einzelbetrachtungen zu Tänzerinnen und Tänzern bzw. in monographischen Darstellungen der Entwicklung des Phänomens heraus. Hierbei wird sowohl der Frage nach dem Ausgangspunkt des »neuen« Tanzes nachgegangen – siehe dazu weiter hinten in diesem Aufsatz – als auch individuellen Ausdrucksformen und Motivationen. Allen voran werden für die Anfangsphase des »neuen« Tanzes als Pioniere immer wieder der Schweizer Komponist und Musikpädagoge Émile Jaques-Dalcroze und seine Schülerin, die deutsche Tänzerin Mary Wigman angeführt, die einige Zeit Assistentin des ungarischen Tänzers und Tanztheoretiker Rudolf von Laban war. Völlig außen vor bleibt bei sämtlichen Betrachtungen der Begründer der Anthroposophischen Gesellschaft, Rudolf Steiner. Dieser muss jedoch, so die These im Folgenden, ebenfalls im Kontext des »neuen« Tanzes betrachtet werden, da sich zum einen nur so die von ihm entwickelte Bewegungskunst der Eurythmie verstehen lässt und er zum anderen einen wichtigen (und bis heute aktiv rezipierten) Beitrag zur Tanzreform lieferte. Es soll daher ein knapper Einblick in Steiners Konzept gegeben werden, um dieses anschließend vergleichend in ähnliche Bestrebungen einzuordnen.

3 Georg Fuchs: *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin – Leipzig 1904 (Das Theater, 15), S. 38. Fuchs' Ideen zur Trance stützen sich neben den aktuellen Debatten über Hypnose und Somnambulismus auch auf die besuchten Trance-tänzerischen Séancen der »Traumtänzerin Madeleine G.«, die 1904 in München auftrat; s. ausführlicher Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1995, S. 249–252.

II

Der Schriftsteller Christian Morgenstern schildert seinen Eindruck der Uraufführung von Steiners erstem Mysteriendrama *Die Pforte der Einweihung. Ein Rosenkreuzermysterium* 1910 in München mit folgenden Worten:

«Das Steinersche Mysterium [...] ist kein Spiel, sondern es spiegelt geistige Welten und Wahrheiten wider. Es leitet ein, mag sein noch mit mancher Mühsal eines Anfangswerkes, einer ersten Tat beladen, eine neue Stufe, eine neue Epoche der Kunst. Diese Epoche selbst ist noch fern [...]»⁴

Es war die erste Art der Aufführung Steiners, die – wie das Zitat erkennen lässt – nicht zur Unterhaltung der Besucher diente, sondern im Sinne der Theosophie und Anthroposophie die ›Wahrheit‹ darstellen sollte.⁵ Es geht in diesem Drama – genau wie in seinen drei weiteren, *Die Prüfung der Seele. Szenisches Lebensbild als Nachspiel zur ›Pforte der Einweihung‹* (1911), *Der Hüter der Schwelle. Seelenvorgänge in szenischen Bildern* (1912) und *Der Seelen Erwachen. Seelische und geistige Vorgänge in szenischen Bildern* (1913) –⁶ um die schicksalhafte Verknüpfung einer Gruppe von Menschen. Die Hauptpersonen all seiner Mysterien sind der Maler Johannes Thomasius (im Spannungsfeld zwischen künstlerischem Schaffen und okkultem Schauen), der nach höherer Erkenntnis strebende Professor Capesius sowie der Naturwissenschaftler Dr. Strader. Über einen Zeitraum von Jahrtausenden gelangen die zunächst an der ›neuen Erkenntnismethode‹ Zweifelnden durch die Anthroposophie unter der geistigen Führung der Figur Benedictus zu höherer Wahrheit. Dieser Weg wird durch den Wechsel verschiedener Bilder, vom Studierzimmer des Professors bis hin zu übersinnlichen Sphären, visualisiert. Dabei werden die Adepten von

- 4 Christian Morgenstern, Brief vom 14.8.1913. In: Ders.: *Briefe*, München 1973, S. 371, zit. nach Walter Kugler: Wenn der Labortisch zum Altar wird – Die Erweiterung des Kunstbegriffs durch Rudolf Steiner. In: *Okkultismus und Avantgarde*. Hrsg. v. Veit Loers. Ausst. Kat. 3.6.–20.8.1995 in der Schirn-Kunsthalle in Frankfurt. Ostfildern Ruit 1995, S. 46–57, hier S. 54 und Wolfram Graf: *Leopold van der Pals. Komponieren für eine neue Kunst*. Dornach 2002 (Pioniere der Anthroposophie, 19), S. 97.
- 5 Prinzipiell zeichnet sich in der Beschäftigung mit der Anthroposophie eine Schieflage ab: Während aus wissenschaftlicher Sicht nur sehr rudimentär Untersuchungen vorliegen, wenden sich die anthroposophisch geprägten Forscher dem Thema intensiv zu, allerdings mit deutlicher emotionaler Färbung. Dies trifft auch auf das Themenfeld des Tanzes, bzw. der Eurythmie zu: Aus den Bereichen der Kunst-, Theater-, Tanz- oder Musikwissenschaften liegen kaum Publikationen vor; eine entsprechende Einordnung oder Wertung steht bisher aus. Es kann sich daher einzig auf Quelltexte und anthroposophische Literatur gestützt werden: Mit den Mysteriendramen beschäftigt sich Thomas Körner: *Rudolf Steiners ›Mysterientheater‹*. Diss. 1982. München 1982 und mit der Eurythmie Magdalena Siegloch: *Eurythmie – eine Einführung*. Stuttgart 1990.
- 6 S. Rudolf Steiner: *Vier Mysteriendramen. Die Pforte der Einweihung. Die Prüfung der Seele. Der Hüter der Schwelle. Der Seelen Erwachen*. Dornach 1956 (Gesamtausgabe, Schriften, 8). *Der Seelen Erwachen* wurde am 22. August 1913 im Münchner Volkstheater in der Josephspitalstrasse uraufgeführt. Die weiblichen Zuschauer kamen in korsettfreien, wallenden Reformkleidern; zur Erfrischung wurde gesundheitsbewusste Mandelmilch angeboten und im vegetarischen Restaurant gegessen; s. Helmut Zander: Theosophie und Anthroposophie. In: Ausst. Kat. *Die Lebensreform* 2001, Bd. 1, S. 433–436, hier S. 433.



1 Rudolf Steiner (Inszenierung), *Die Kinder des Luzifer* von Edouard Schuré (Text), München 1909, Fotografie, Dornach, Rudolf Steiner Nachlassverwaltung

«geistigen Wesenheiten» bedroht: In *Luzifer* und *Ahriman* zeigt Steiner die «Doppelnatur des Bösen», nämlich «den luziferischen Intellektualismus eines aufgeklärten Rationalismus und den ahrimanischen Materialismus, der aus der Naturerkenntnis nicht Geist-Anschauung, sondern mechanistische Denkart» entspringt.⁷ Diesem inhaltlichen Antikenbezug entsprechend war auch die Ästhetik in Form der Kostüme ausgerichtet (Abb. 1). Steiner wollte mit diesen Werken an die «alten Mysterienwesen» des griechischen «Urdramas» anknüpfen,⁸ denn darin sah er ein «Kunstwerk, das zugleich Ausdruck war für die religiösen Wahrheiten der Urzeit», die in der Einheit von «Religion, Mystik, Forschung und Kunst» existiert habe.⁹

Bereits bei den Mysterienspielen legte Steiner besonderen Wert auf Laut und Rhythmus, in besonderem Maße dann jedoch bei der Eurythmie (Abb. 2). Der schauspielerischen Deklamation und Rezitation auf der Bühne ging eine lautsymbolische Interpretation voraus, die von Marie von Sivers, Steiners späterer Frau,

7 Körner 1982, S. 116.

8 Rudolf Steiner: *Mein Lebensgang. Eine nicht vollendete Autobiographie*. Hrsg. v. Marie Steiner 1925. Dornach ⁸1982, S. 202.

9 Rudolf Steiner: Vorrede zum Drama «Die Kinder des Luzifer», in: *Luzifer-Gnosis* 22, 1905, S. 300, zit. nach Sonja Ohlenschläger: *Rudolf Steiner (1861–1925). Das architektonische Werk*. Petersberg 1999 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 4), S. 44.



2 Eurythmie. Elisabeth Dollfus, Annemarie Donath und Lory Smits (v l. n. r.), 1913, Fotografie, Dornach, Rudolf Steiner Nachlassverwaltung

durch Rezitationsbeigaben vermittelt wurde. Diese Art des «rhythmischen Sprechens» wurde durch Bewegung ergänzt. Solch eine «Laut-Bewegung» ist die von Steiner seit 1911 entwickelte Eurythmie als sichtbare Sprache oder auch «vergeistigte» Variante des Ausdruckstanzes.¹⁰ Erstmals aufgeführt wurde diese Kunst am 28. August 1913 in München zusammen mit dem Mysterien-Drama *Der Seelen Erwachen*,¹¹ außerhalb der eigenen Kreise der Anthroposophie kam es erst 1919 zu einer Darbietung in Zürich.¹²

- 10 Als Steiner diese Bewegungsform anfangs mit der achtzehnjährigen Lory Maier-Smits übte, bediente er sich noch nicht des Begriffs der «Eurythmie», allerdings war schon in allen Unterrichtsstunden der enge Bezug zu altgriechischen Tempeltänzen auffällig. Die Körperhaltungen will Pia Witzmann («Dem Kosmos zu gehört der Tanzende». Der Einfluß des Okkulten auf den Tanz. In: Ausst. Kat. *Okkultismus und Avantgarde* 1995, S. 600–624, hier S. 611) von Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim beeinflusst wissen; diesen Rückschluss allein wegen des den geometrischen Gesetzen folgenden Aufbaus des Menschen zu ziehen, scheint mir nicht plausibel, denn Neuplatonismus und Neopythagoreismus wurden im Allgemeinen um die Jahrhundertwende stark rezipiert.
- 11 Die zweite öffentliche Eurythmiaeufführung fand am 18. Dezember 1913 in Köln statt; s. Graf 2002, S. 86 und 185. Die erste öffentliche Aufführung am Goetheanum erfolgte am 13. März 1919; s. Gabi Vettermann: Steiner, Rudolf. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Hrsg. v. Ludwig Finscher, 26 Bde., (2. neubearbeitete Ausgabe) Kassel 2006, Personenteil Bd. 15 (Schoo–Stran), Sp. 1398f., hier Sp. 1399.
- 12 S. Sieglösch 1990.

Sich auf den bereits bei Platon im Sinne von «Ebenmaß» oder «Gleichmaß von Bewegungen» (als universelle Zeitgestalt, die das ganze Leben lenkt)¹³ zu findenden Begriff stützend, modifiziert Steiner ihn zu seiner Idee des Tanzes und der Bewegung. Tanz ist für Steiner eine «Bewegung, deren Zentrum außerhalb des Menschen ist. Die Tänze unserer Zeit sind eine Degeneration der uralten Tempeltänze, durch welche die tiefsten Weltgeheimnisse erkannt wurden.»¹⁴ Die Verankerung in den Bemühungen der Tanzreform um 1900, Geistig-Seelisches durch subjektiv-expressive Gesten zum Ausdruck zu bringen, wird in der Eurythmie durch einen festgelegten Formenkanon mit spezifisch lautlich-klanglichen Qualitäten dargestellt; damit wird die Darstellung von Gefühlen in abstrahierter Weise durchgeführt.

Mit dem Fortschreiten der Entwicklung der Laut-Eurythmie gewinnt zunehmend Musik an Bedeutung.¹⁵ Wie wichtig dieser Aspekt wird, zeigt auch der Aufenthalt einiger Komponisten in Dornach: Spätestens seit 1915 lebten dort die drei holländischen Komponisten Jan Stuten¹⁶, Max Schuurman und Leopold van der Pals¹⁷, außerdem später Wilhelm Lewerenz, Paul Baumann und Erich Schwesbisch.¹⁸ Sie komponierten bereits in einem sehr frühen Stadium der Eurythmie (seit circa 1913/14) v.a. zu Probezwecken intendierte Musik.¹⁹ Da in diesem frühen Stadium der Eurythmie die Musik eine eher passive Rolle einnahm, wird dieser Aspekt hier nicht weiter ausgeführt.²⁰

Aus dieser von Musik begleiteten Laut-Eurythmie entwickelte sich schließlich die Ton-Eurythmie, die die eurythmische Darstellung von Tönen, Intervallverhältnissen und harmonischen Verbindungen vorsah. Damit war eine Aufführung von Musik als «sichtbarem Gesang» möglich.²¹ Doch auch hierbei wird bereits vorhan-

13 S. Kugler 1995, S. 56f.; Graf 2002, S. 183.

14 Rudolf Steiner: *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie*. Dornach 1982, S. 10.

15 Auch im musikalischen Bereich kann lediglich auf Publikationen aus dem anthroposophischen Verlag in Dornach zurückgegriffen werden, die ein objektives Umgehen mit der Materie vermissen lassen; während sich Karl von Baltz (*Rudolf Steiners musikalische Impulse*. Dornach 1981) allgemeiner mit den sich um Steiner gruppierenden Komponisten beschäftigt, konzentriert sich Graf 2002 auf Leopold van der Pals als Komponist «anthroposophischer Musik».

16 Die Leistung Stutens wurde in seinem Nachruf mit «Unser begabtester Komponist und Bühnenbildner, allen Künsten aufgeschlossen» gewürdigt (Marie Steiner: Jan Stuten. In: Werner Teichert/Fritz Wörsching (Hrsg.): In Memoriam Jan Stuten. Zürich 1949, S. 7) und genauer untersucht bei Wolfgang Veit: *Bewegte Bilder – Der Zyklus «Metamorphosen der Furcht» von Jan Stuten – Entwurf zu einer neuen Licht-Spiel-Kunst nach einer Idee von Rudolf Steiner*. Stuttgart 1993.

17 Mit van der Pals' Leben und Werk setzt sich Graf 2002 intensiv auseinander, wobei er anhand zahlreicher Quellen besonders die Bekanntschaft mit Steiner nachvollzieht (ab S. 80).

18 S. Baltz 1981, S. 13.

19 Die Mitarbeit der Komponisten ist nicht zu unterschätzen. So schufen sie bereits für die Züricher Darbietung 1919 Werke: Von van der Pals stammten acht der elf musikalischen Nummern, Schuurman steuerte eine *musikalische Beigabe* zu und Stuten ließ seine *Elfenmusik* und seinen *Auftakt zu Goethes Heideröslin* erklingen; für weitere Informationen bezüglich der Planungsphase des Abends und der Durchführung s. Graf 2002, S. 191–194.

20 Dieser Aspekt wird in meiner Dissertation weiter ausgeführt.

21 «Eurythmie als Sichtbarer Gesang» so lautete der Titel des Toneurythmie-Kurses Rudolf Steiners vom 19. bis 27. Februar 1924 (Rudolf Steiner: *Eurythmie als sichtbarer Gesang. Ein Vortragszyklus*

dene Musik in Gebärden umgesetzt, nicht das Innere durch die Musik ausgedrückt. Dieser relativ niedrige Anspruch lässt sich nur aus Steiners musikalischer Unkenntnis erklären, auch wenn dies der Musik nicht Bedeutungslosigkeit zusprechen soll.²² Im Gegenteil: Steiner setzt zwar nicht auf innovative Musik, dafür aber auf eine atmosphärische Klangwelt, der er eine den Menschen erneuernde Macht zuschreibt. Auffällig ist auch, dass er sich einer musikalischen Terminologie bediente; so sah er im «Klingen» einen «rein geistigen Vorgang», der «ohne alles Mitdenken eines physischen Tones vorgestellt werden» muss.²³

Schließlich werden Wort, Bewegung und Klang noch um Farben erweitert. Diese Farbeurythmie, laut welcher Gefühle farbig zu «sehen» sind, gewann Steiner aus der Theosophie, denn sowohl Helena Blavatsky als auch ihre Nachfolgerin Annie Besant und deren Mitarbeiter Charles Webster Leadbeater beschäftigten sich mit dem Phänomen der Synästhesie.²⁴ Den einzelnen Elementen könne laut der Theosophie und Anthroposophie ein Stimmungsgehalt zugesprochen werden;²⁵ die Bedeutung von Farben bei Steiner zeigte sich in dessen Entwicklung einer Farbtherapie zusammen mit dem Münchner Nervenarzt Dr. Felix Peipers. Bei den Aufgaben der Farben rekurriert Steiner auf Goethe: beispielsweise ist Blau beruhigend und schafft eine passive Stimmung. Es sind jedoch nicht nur die äußerlich sichtbaren Farben, sondern ebenso Farb-«Auren», die angeblich den Menschen «wie in einer eiförmigen Wolke» umgeben – wie sie bereits die Theosophie kannte²⁶ –, die durch die Tanzkunst dem Zuschauer vermittelt werden sollten. Die Farbstimmung wird bei Steiner durch die Kleidung der «Tanzenden» transportiert. Die Eurythmist/innen trugen ein langes (meist pastellfarbiges) Kleid, das auch die Arme bedeckte, die Füße und Waden wurden durch Wollstrümpfe vollständig verborgen; nur Hände, Kopf und besonders die Haare (streng gescheitelt und nach hinten gekämmt wurde ihnen ein Eigenleben abgesprochen) blieben unverhüllt (Abb. 2); individuelle

von Rudolf Steiner gehalten vom 19.–27.2.1924 am Goetheanum. Dornach 1927). Zur genauen Aufschlüsselung der einzelnen Gebärden zu den Tönen s. Siegloch 1990, S. 139.

- 22 Dies verdeutlicht nochmals die Aussage der Tochter Leopold van der Pals': «Wenn der Mensch als belebte, durchseelte, geist-tragende *Gestalt* aus der Weltenmusik erschaffen ist, so ist es wiederum nur der Mensch, der Musik hier auf Erden erzeugen kann. [...] Und er offenbart sich wahrhaft als Mensch in jeder toneurythmischen Bewegung, da diese «nur menschlich» ist.» (Lea van der Pals: *Der Mensch «Musik»*. Dornach 1969, S. 15).
- 23 Rudolf Steiner: *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung*. Dornach 1990 (ungekürzte Ausgabe nach dem gleichnamigen Band der Rudolf Steiner Gesamtausgabe, 1. Auflage Berlin 1904), S. 123.
- 24 Sie stützen sich damit auf eine lange Tradition diverser synästhetischer Überlegungen, wie sie in Farb-Ton-Analogien beispielsweise bereits von Johannes Kepler in *Harmonices mundi libri V* (Linz 1619, das Buch erlebte um 1900 eine Renaissance im esoterischen Gedankengut) oder auch von Athanasius Kircher in *Musurgia universalis* (Rom 1650) beschrieben werden; s. ausführlicher zu diesem Aspekt *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Karin von Maur. Ausst. Kat. 6.7.–22.9.1985 in der Staatsgalerie Stuttgart. München 1985.
- 25 S. Kugler 1995, S. 45.
- 26 Steiner 1904, S. 158–171, hier bes. S. 160.

Merkmale oder Erotik sollten so verdeckt und die Präsenz des Geistes nicht gestört werden. Das eingesetzte Bühnenlicht unterstützte die Farbwirkung der Kleidung.

Egal welche Art Eurythmie ausgeübt wird,²⁷ der Tänzer benötigt eine ausgeprägte Feinmotorik, um beispielsweise schnell, wenn nötig auch in sehr kleinen Schritten, seine Position zu wechseln. In der Bewegung seiner Arme und Hände wird die Kommunikation am deutlichsten. Dies wird besonders augenfällig, wenn mehrere Personen beteiligt sind; nicht nur das Individuum drückt durch seine Körperbewegung seine Psyche aus, sondern tritt mit Weiteren durch komplizierte Schrittfolgen in ein Wechselgespräch.

Auch wenn die Eurythmie stellenweise stark standardisiert erscheint, so ist sie doch für Anthroposophen die Kunst der Sichtbarmachung des Apollinischen und Dionysischen der Dichtkunst: Sie werde in der Eurythmie nicht wortgetreu wiedergegeben, sondern deren «tieferer» Erkenntnisgehalt den Zuschauern vermittelt. Das in der anthroposophischen Lehre propagierte neugnostische Welt- und Menschenbild, das die Wesensgleichheit und Einheit von Gott, dem Menschen und der Natur voraussetzt, zeichnet sich im individuellen Streben nach «Erkenntnis» ab, das für Steiner über den künstlerischen Ausdruck und die Intuition führt. So muss die intensive Beschäftigung der Anthroposophie mit dem Menschen als logische Konsequenz und absolute Grundlage sämtlicher Überlegungen verstanden werden: In einem ersten Überblick gliedert sie den Menschen in drei Teile (Leib, Seele und Geist), denen die Körperhüllen von «Äther-» und «Astralleib» beigestellt werden; aus einer weiteren Unterteilung resultieren sieben Schritte, die der Mensch im Idealfall (durch anthroposophische Schulung) bis zum Schluss durchschreitet: physischer Leib (die Materie), Ätherleib mit organischem Leben, Astralleib mit Empfindungsleben, Mentalkörper mit konkreter Denkfähigkeit, Bewusstseinsseele mit abstraktem Denken, Lebensgeist mit Intuition der Wahrheit und Geistmensch auf der Ebene des göttlichen Wirkens.²⁸ Die beiden letzten Ebenen werden demnach durch Reinkarnation unter Erleuchtung und Führung höherer Geister (besonders von Christus) durch esoterische Schulung erreicht. Das Leben wird durch das Gesetz des Schicksals gelenkt – bei den Theosophen und Anthroposophen als «Karma» bezeichnet.²⁹ Die Eurythmie kann also nur unter Zuhilfenahme der okkulten Philosophie Steiners verstanden werden und vermittelt auf diese Weise die Grundlage der Erkenntnis geistiger Welten.

27 Bei der Laut-Eurythmie wird der vom Rezitator gesprochene Laut zugleich eurythmisch dargestellt, um «nicht nur die Töne selbst, sondern auch die zwischen den Tönen wirksamen Intervalle als Bewegung sichtbar zu machen» (Siegloch 1990, S. 141).

28 Die Zahl Sieben erhält in der Anthroposophie eine besondere Bedeutung, so werden mit ihr auch die sieben Weltplaneten und die Erde, die sieben Ebenen umfasst, die den Schichten im Menschen entsprechen, genannt; s. Ohlenschläger 1999, S. 20.

29 Die Grundlage dieser Unterteilung des Menschen und dessen «Läuterungsprozesse» sah Steiner bereits in der Theosophie gegeben; s. Steiner 1904, hier bes. S. 28–194.

III

Der Versuch, Steiners Eurythmie im Rahmen des «neuen» Tanzes zu verorten wirft zunächst die Frage nach den Anfängen und der Begrifflichkeit auf: Während teilweise die Auftritte der amerikanischen Tänzerin Loïe Fuller 1892 in Paris als Ausgangspunkt einer neuen Tanzform gewählt werden, markieren für andere Forscherinnen und Forscher die Solotänze Isadora Duncans ab 1902 in Wien den Beginn eines neuen «tänzerischen Zeitalters».³⁰ Diese differente Ansicht wird durch die choreografische Komposition begründet, die eine eigentlich körperliche Bewegung bei Fuller vermissen lässt. Auch in Tänzerkreisen wurden diese theatralischen, auf Bewegungs- und Beleuchtungseffekte beruhenden Tänze nur bedingt ernst genommen. Die an langen Stäben befestigten Schleier setzte Fuller durch Drehen des Körpers und weites Kreisen der Arme in Bewegung; sie dienten als Projektionsfläche zahlreicher (teils farbiger) Scheinwerfer, die die Tänzerin in eine bewegte Lichtskulptur wandelten. Besonders anschaulich wird dies in ihren *Serpentintänzen*, mit denen sie weltbekannt wurde.³¹ Duncan hingegen wählte eine vollkommen andere Ausdrucksform: Sie trat barfuß auf und trug locker fallende, antik anmutende Gewänder,³² mit denen sie nicht eine Wiedergeburt der Antike postulierte, sondern versuchte, die Einheit von Natur und Mensch als übergeordnetes Prinzip wiederherzustellen. Ihr Ziel war es daher im Sinne Schopenhauers «einen Tanz zu ersinnen, durch den das Göttliche im Menschen mittels der Bewegung des Körpers in höchster Vollendung zum Ausdruck gebracht werden könnte»,³³ also eine voll-

30 S. Hedwig Müller: Tanz der Natur. Lebensreform und Tanz. In: Ausst. Kat. *Die Lebensreform* 2001, Bd. 1, S. 329–334, hier S. 329; Hedwig Müller: Ausdruck. In: «... jeder Mensch ist ein Tänzer.» *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*. Hrsg. v. Hedwig Müller/Patricia Stöckemann. Ausst. Kat. zur Ausstellung «Weltenfriede – Jugendglück» vom Ausdruckstanz zum Olympischen Festspiel 2.5.–13.6.1993 in der Akademie der Künste in Berlin. Gießen 1993, S. 24–53, hier S. 24 und Witzmann 1995, S. 619f.

31 S. ausführlich Gabriele Brandstetter/Brygida Maria Ochaim: *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg i. Br. 1989 (Rombach Wissenschaft. Reihe litterae), S. 92–100. Fuller tanzte auf von unten beleuchteten Glasplatten in Kostümen aus fluoreszierenden Stoffen. Um sich vor Nachahmerinnen zu schützen, ließ sie sich Kleidung und Bühnenvorrichtung patentieren, was ihr Vermarktungsgeschick zeigt, s. ausführlicher Françoise Le Coz: Loïe Fuller et la danse. In: *Loïe Fuller. Danseuse de l'art nouveau*. Hrsg. v. Geneviève Rudolf. Ausst. Kat. 17.5.–19.8.2002 im Musée des Beaux-Arts in Nancy, Paris 2002, S. 35–41. Dies veranlasst Brandstetter (*Die Tänzerin der Metamorphosen* 1995, S. 32) zu dem Ergebnis zu kommen, dass ihr *Serpentintanz* «die Merkmale künstlerischer Zeichenproduktion der Moderne [offenbart], in der Spannung zwischen Einmaligkeit der Erfindung und serieller Reproduktion, zwischen Original und Plagiat, zwischen reiner augenblicksentsprungener Suggestion und technischer Fixierung.»

32 Mit dieser Bekleidung folgte sie der allgemeinen «Kleider-Reform», bei der es v.a. um die Befreiung der Frau vom Korsett ging. Die sich anschmiegenden Kleider zeichneten die Linien des Körpers nach und betonten so die rhythmische Bewegung; sie folgte damit dem klassischen griechischen Ideal; s. Witzmann 1995, S. 620. Zu Duncans Griechenlandbild s. Stéphanie Cantarutti: *Le goût pour l'antique*. In: *Isadora Duncan 1877–1927 une Sculpture vivante*. Hrsg. v. Bertrand Delanoe. Ausst. Kat. 20.11.2009–14.3.2010 im Musée Bourdelle in Paris. Paris 2009, S. 236–240.

33 Isadora Duncan: *Memoiren*. Zürich – Leipzig – Wien 1928, S. 76.

kommene Symbiose zwischen Körper und Seele herzustellen.³⁴ In der Folge erweiterten zahlreiche Tänzerinnen mit ganz unterschiedlichen Schwerpunkten – seien dies spirituelle, erotische, folkloristische oder humoristische Elemente – die Bandbreite des «neuen» Tanzes; darunter fanden auch Dalcroze, Laban und Wigman zu ihren Ausdrucksformen, die die wichtigsten Eckpfeiler der späteren Entwicklung des Tanzes bilden.³⁵ Ich möchte mich daher der zeitlichen Absteckung des Beginns des «neuen» Tanzes 1892 anschließen, da bereits die ersten Auftritte Fullers Neuland hinsichtlich vielfältiger künstlerischer Bestrebungen und verschiedener Formen des Tanzes markierten und nicht erst die Tänze Duncans; diese Entstehungsphase des «neuen» Tanzes endete mit Ausbruch oder Ende des Zweiten Weltkriegs.³⁶

Mit den Schwierigkeiten bezüglich der zeitlichen Begrenzung des Phänomens des Tanzes um 1900 gehen begriffliche Unschärfen einher: Der Terminus des «Ausdruckstanzes» wird häufig für das gesamte tänzerische Geschehen in Deutschland von 1910 bis 1933 (oder gar 1945) verwendet, was jedoch unpräzise erscheint, da der Begriff häufig äquivalent zu «freiem» Tanz verwendet wird und damit nicht sämtliche Bestrebungen erfasst, sondern nur einen Teil. So fallen bei einer strengen Verwendung des Begriffs «Ausdruckstanz» beispielsweise die Theaterexperimente Os-

34 «Die Tänzerin der Zukunft wird Körper und Seele haben, die so harmonisch zusammengewachsen sind, dass die Natur der Seele durch die Bewegung des Körpers sprechen wird.» (Isadora Duncan: *The Dance of the Future*, Berlin 1903. (in deutscher Übersetzung ed. in: Magdalena Tzaneva (Hrsg.): *Isadora Duncans Tanz der Zukunft. 130 Stimmen zum Werk von Isadora Duncan. Gedenkbuch zum 130. Geburtstag von Isadora Duncan 27. Mai 1878 San Francisco – 14. September 1927 Nizza*. Berlin 2008, S. 33–50, hier S. 49))

35 Die Forschung widmet sich dem «Ausdruckstanz» zunächst recht zögerlich; erst seit den späten 1970er (im Zuge der Entwicklung des deutschen Tanztheaters und der Verbreitung der freien Tanzszene) und dann seit den 1990er Jahren vermehrt dem Ausdruckstanz und steht damit im Gegensatz zu den Zeitgenossen, die sich sehr rege über den Tanz äußerten. Zur Entwicklung des Tanzes um 1900 finden sich freilich einige Überblickswerke, wie z.B. Brandstetter *Tanz-Lektüren* 1995, die auch Fragen der Kleidung nachgeht oder Ausst. Kat. «... jeder Mensch ist ein Tänzer.» 1993, in dem das Lebensgefühl der Zeit eingefangen werden soll. Einen guten Einblick in die Bandbreite des Tanzes um 1900 liefert Müller 1993 (hier mit Blick auf die Schüler/innen Labans und Wigmans) und Yvonne Hardt: *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreographien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*. Diss. FU Berlin 2003. Münster 2004 (Tanzwissenschaft, 1) sowie Sabine Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*. Reinbek bei Hamburg 2002 – mit einer guten Zusammenfassung der Geschichtsschreibung des modernen Bühnentanzes S. 40–56 und Tanztheorien S. 57–86. Einen sehr guten Literaturüberblick liefert Hardt 2004, S. 9–14. Welche Schwierigkeit das Schreiben über Tanz mit sich bringt, legt Huschka (2002, S. 17–28) knapp dar.

36 S. Roland Krischke: «Die berauschendste Verkettung von Gebärden» – Faszination des Tanzes um 1900. In: *Tänzerinnen um Slevogt*. Hrsg. v. Gernot Frankhäuser/Roland Krischke/Sigrun Paas. Ausst. Kat. 19.8.–25.11.2007 im Schloss Villa Ludwigshöhe in Edenkoben. München – Berlin 2007, S. 23–39, hier S. 24. Auf die «Pionierstellung» Fullers weist Gabriele Brandstetter in zahlreichen Publikationen immer wieder hin (z.B. Die Tänzerin der Metamorphosen. In: *Loie Fuller. Getanzter Jugendstil*. Hrsg. v. Jo-Anne Birnie Danzker. Ausst. Kat. 19.10.1995–14.1.1996 im Museum Villa Stuck in München. München – New York 1995, S. 25–32, hier S. 31), wohingegen beispielsweise Müller (1993, S. 24) erst mit Duncan den Beginn einer neuen Epoche ansetzt. Die Machtergreifung durch die Nationalsozialisten wird dann gemeinhin als vorläufiges Ende dieser Entwicklung angenommen, tatsächlich bedienten sie sich einiger der im Zuge der Tanzreform angestellten und umgesetzten Überlegungen.

kar Schlemmers am Bauhaus oder auch die von den Zeitgenossen als «absoluter Tanz» bezeichneten Bewegungsformen heraus. Es soll daher mit der Bezeichnung des «neuen» Tanzes eine Möglichkeit zur Erfassung der diversen Bestrebungen vorgeschlagen werden.

Ausgehend von den gleichen Prämissen, wie bereits Fuller und Duncan, den tänzerisch und gymnastisch ungeschulten Körper als Bindeglied der Einheit von Mensch und Natur – im Gegensatz zum Kunstcharakter des klassischen Balletts mit seinen klaren Grenzsetzungen – zu verstehen, wenden sich im folgenden auch Dalcroze, Laban und Wigman der Bildung eines gesunden Körpers, dem Rauschhaften und der inneren Versenkung zu. Die drei stets als Protagonisten des «Ausdruckstanzes» charakterisierten Personen markieren bis heute die wesentlichen Positionen des Tanzes in Deutschland.

Dalcroze (Abb. 3) geht von der Auffassung aus, dass Musik und Körper untrennbar miteinander verbunden seien und entwickelt eine Methode, bei der bestimmten Körperbewegungen Notenwerte und Tonlagen zugeordnet werden: Die Füße nahmen das Metrum auf (Schritte) und die Arme schlugen den Takt dazu, nach und nach wurde das System immer weiter ausgebaut, so dass Tonhöhen durch die Lage und Richtung des Körpers im Raum visualisiert und Tonstärke durch Bewegungsdynamik dargestellt wurden. Auf diese Weise konnten Musikstücke oder ganze Orchesterwerke einzeln oder in der Gruppe in Bewegungen umgesetzt werden. In der Weiterentwicklung dieser ursprünglich musikdidaktischen Fragen weitete Dalcroze seine Forschung auf die gesamte Persönlichkeit des Individuums aus und sah, ganz im Sinne der Lebensreform, die Wiederherstellung der Einheit von Natur und Mensch, Körper und Geist im Rhythmus gegeben. Eine «besondere Erziehung, die darauf abzielt, die Reaktion des Nervensystems zu koordinieren, Muskeln und Nerven aufeinander abzustimmen, Körper und Geist zu harmonisieren» ermöglicht nach Dalcroze eine «Heilung».³⁷ Dabei diente der Rhythmus als zentraler Begriff seiner Bewegungslehre und als Gelenkstelle zwischen der praktischen Umsetzung seiner Lehre und



3 Übungen rhythmischer Gymnastik während der Hellerauer Festspiele, 1912, Fotografie, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Abt. Deutsche Fotothek

37 Émile Jaques Dalcroze: *Gli studi musicali e l'educazione dell'orecchio* (1898). Hrsg. v. Louisa Di Segni-Jaffé, (Neue ital. Ausgabe) Torino 1986 (Kapitel 1: Il ritmo la musica e l'educazione), S. 32, zit. nach



4 Labanschule. Totimo, S. Perrottet, K. Wulff, M. Lederer, B.B. Samoa, R. v. Laban, Ascona 1914, Farbphotografie, 24 x 18 cm, Inv. I.91:109, Kunsthau Zürich, Nachlaß Suzanne Perrottet

seinen metaphysischen Ideen. Der Rhythmus wird «auf die Höhe einer sozialen Institution» erhoben und bereitet damit «einen neuen Stil [vor], der eine natürliche Ausbreitung erfährt und so ein wirkliches Zeugnis der Seele aller Bewohner wird. ... Es ist eine physische und moralische Hygiene, die die Basis sein soll der neuen Gesellschaft [...]».³⁸ Die Methode von Dalcroze wird somit zu einem universellen Mittel einer gesellschaftlichen Reform oder kulturpolitischen Wiedergeburt erhoben.

Labans Tanzunterricht (Abb. 4) basierte hingegen auf gymnastischen Übungen und Bewegungsimprovisationen; Ausgangspunkt seiner Lehre waren daher die Bewegungsmöglichkeiten der Glieder und die räumliche Ausnutzung.³⁹ Mit der

Marco de Michelis: *Heinrich Tessenow 1876–1950. Das architektonische Gesamtwerk*. Stuttgart 1991, S. 19.

38 W. Otto: Die Hellerauer Schulfeste von 1912 und 1913, zit. nach Patricia Stöckemann: Hinaus. In: Ausst. Kat. «...jeder Mensch ist ein Tänzer.» 1993, S. 8–23, hier S. 12.

39 Sowohl die Bewegung im Raum als auch deren künstlerischer Ausdruck (erzeugt aus den Schwingungen im Körper) folgen kristallinen Gesetzen, denn «immer sind es Raumrhythmen des unendlichen Kristalles rhythmischer Veränderungen der Gebärdenkraft» (Rudolf von Laban: *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*. Stuttgart 1920, S. 43). In diesem Punkt ähneln sich Laban und Dalcroze sehr stark und reihen sich mit der Begeisterung für den Kristall in die Reihe der Expressionisten ein. S. ausführlicher zu Labans Körper-Raum-Verständnis Huschka 2002, S. 165–178 und

Untersuchung der räumlichen Struktur des Tanzes unterscheidet sich Laban grundlegend von Dalcrozes und später auch Steiners Vorgehen mit der rhythmischen Unterteilung der Zeit; die Improvisation wird Grundlage aller künstlerischen Übungen.⁴⁰ Im Mittelpunkt seiner Bewegungslehre stehen der Körper und der ihn umgebende Raum, denn Ziel war es den Menschen stets in seiner Ganzheit künstlerisch zu bilden. Laban erhob den Tanz zur eigenständigen Kunstform und löste ihn damit aus der traditionellen Bindung an andere Künste (wie z.B. die Musik, die Bühne etc.); in einem weiteren Schritt wollte er die magisch-spirituelle Bewegungsform mit Ton und Wort vereinen. Diese künstlerische Drei-Einheit im Tanz spiegelt die «leiblich-seelisch-geistigen Erscheinungen», die erst «geistige Einheitlichkeit, Menschlichkeit, wirklich allseitige Lebensbejahung» ermöglichen.⁴¹ Das Unvereinbare sollte durch den Tanz zusammengeführt werden und den «Volkskörper» bilden, eine die gesamte Menschheit umfassende Tänzergemeinschaft.⁴²

Wigman (Abb. 5) fand in Labans Befreiung des Individuums Bestätigung, da ihr das «Bewegungsalphabet» von Dalcroze mit seiner Bindung an den musikalischen Rhythmus eine Bindung des Körpers an einen außerhalb seiner selbst liegenden



5 Mary Wigman am Ufer des Lago Maggiore, Ascona, 1914, Fotografie, 11 x 8,5 cm, Berlin, Akademie der Künste, Inv. Nr.: 83/73/1196

Stöckemann 1993, S. 17f sowie die entsprechenden Werkanalysen bei Karen K. Bradley: *Rudolf Laban*. London 2009 (routledge performance practitioners).

40 Fixiert werden die Bewegungsabläufe in der sog. «Labanotation» (s. Rudolf von Laban: *Kinetografie – Labanotation. Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift*. Hrsg. und bearb. v. Claude Perrotet. Wilhelmshafen 1955.), eine Methode die bis heute Bestand hat, wie beispielsweise in den entsprechenden Fächern an der Folkwang Universität in Essen oder auch der Hochschule für Musik und Tanz in Köln.

41 Laban 1920, S. 3.

42 S. Dirk Scheper im Vorwort von Ausst. Kat. «... jeder Mensch ist ein Tänzer.» 1993, S. 5. Am geeignetsten schien ihm hierfür zunehmend das chorische Spiel: Unter der Leitung eines Anführers folgte die Gruppe seinen Aktionen zeitgleich oder versetzt, so dass hieran auch Laien teilhaben konnten; s. ausführlich zu dieser Tanzform Hardt 2004, S. 205–260. In einer größeren Dimension ging Laban zu sog. «Chorfeiern» über, in denen die Bewegungschöre Bestandteil der rituell-symbolischen Feiern waren, die zunehmend zu Massenveranstaltungen mutierten.

Zweck bedeutete und damit zu kurz griff.⁴³ Sie verstand daher in Anlehnung an Laban, der im Strukturprinzip der Natur das Ideal des Bewegungsausdrucks sah,⁴⁴ und im Gegensatz zu Duncan ihren Körper nicht als keusch und heilig, sondern gab darin «der Sexualität und Geschlechtlichkeit einen psychischen Ort».⁴⁵ Als Bewegungsform kristallisierte sich die Drehbewegung heraus (den Höhepunkt erreichte sie in der *Dreh-Monotonie* (1926)), die, mit dem ganzen Fuß auf dem Boden und «rhythmisch kreisenden Gebärden der Arme» getanzt, als eine Form der Visualisierung der kinetischen Bestrebungen der Zeit verstanden werden kann, denn der «Monotonie der Drehbewegung» folgte die Lösung der Umdrehung vom eigenen Körper, so dass er «nicht mehr selbst sich bewegend, sondern bewegt werdend, selbst Mitte, selbst ruhender Pol im Wirbel der Rotationen» wurde.⁴⁶ Mit diesen Drehbewegungen wird ein tranceartiger Zustand erreicht,⁴⁷ der an Friedrich Nietzsches Vorstellung des dionysischen Rausches anschließt.⁴⁸

So unterschiedlich die tänzerischen Praktiken ausfallen, so divergent sind die Ausübungsorte und die Ausdrucksformen: Dalcroze konnte seine Methode der Musikvisualisierung v.a. in der ersten Gartenstadt Deutschlands in Dresden-Hellerau mit einem eigens gegründeten Institut etablieren; seine «Rhythmische Gymnastik» wird bis heute praktiziert, beispielsweise im Rahmen der musikalischen Früherziehung. Labans Methode der körperlichen Darstellung von Texten fand Einzug in tanztherapeutische Arbeiten, wie sie beispielsweise von seiner Schülerin Suzanne Perrottet in Zürich an Patienten von Carl Gustav Jung praktiziert wurden.⁴⁹ Wigman ebnete mit ihrem, das innere Empfinden offenbarenden Ausdruckstanz den Weg für das moderne Tanztheater. Die Inszenierungen von Dalcroze mit seinen «Stimmungsbildern» sind noch am ehesten dem Jugendstil verpflichtet. Für Laban ist Tanz eine

43 Wigman besuchte 1910/11 als eine der Ersten den Unterricht bei Dalcroze in Hellerau (wo sie auch 1912 am Schulfest der Bildungsanstalt teilnahm) und hielt sich 1913/14 (zeitgleich wie Duncan) auf dem Monte Verità auf, wo sie Labans Assistentin war. Wie Duncan, Dalcroze und Laban legte sie Wert auf die pädagogische Vermittlung ihrer Ideale in eigens gegründeten Tanzschulen. Die monographische Arbeit Hedwig Müllers (*Die Begründung des Ausdruckstanzes durch Mary Wigman*, Diss. Univ. Köln 1986, o. A.) wertet erstmals kritisch den Archivbestand aus und nimmt damit die unterschiedlichen Formen des ansonsten ephemeren Tanzes in den Blick. Einen guten Überblick über das Leben und Wirken Wigmans geben Dies.: *Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin*. Berlin – Weinheim²1987 und Gabriele Fritsch-Vivié: *Mary Wigman*. Reinbek bei Hamburg 1999.

44 Es ging ihm also nicht um eine Darstellung im Sinne der Abbildung der Natur; s. Müller 2001, S. 333.
45 Ebd.

46 Mary Wigman: *Die Sprache des Tanzes*. Stuttgart 1963, S. 39.

47 S. ausführlich zum Drehtanz als inszenierter Trance-Tanz Brandstetter *Tanz-Lektüren* 1995, S. 253–274 und Huschka 2002, S. 185–191.

48 Bereits die ersten solistischen Auftritte kennzeichnet diese Vorstellung: Der am 10. November in Zürich dargebotene «Erste[r] Abend ritueller Vortragskunst» lässt bereits im Titel «Ekstatische Tänze» erkennen, «daß die mit «Also sprach Zarathustra», «Satans Vergnügen» oder Liszts «Teufelswalzer» begonnen Reihe» Müller 1987, S. 61) fortgesetzt wurde; zu den sechs Tänzen des Programms s. ausführlicher ebd., S. 61–64.

49 Angabe nach Müller 1986, S. 35.

organisch gewachsene Kunst, in der die Körperbewegung auf die Ebene kristalliner Ordnung transformiert wird und damit selbst zum ästhetischen Bewegungsausdruck wird. Wigmans Tanz gilt schließlich als die Personifizierung der neuen Tanzästhetik des Expressionismus, in dem die Experimente zur dynamischen Qualität der Körperbewegung sowie die eigenräumlichen Gestaltungsmöglichkeiten am deutlichsten werden.⁵⁰

IV

Zeitgleich zu Dalcroze, Laban und Wigman entwickelte Rudolf Steiner – wie gezeigt – seine Eurythmie, die bis heute in den Waldorfschulen praktiziert wird. Die Ähnlichkeiten zu Dalcroze springen geradezu ins Auge: Dalcroze bediente sich zwar anfänglich des Begriffs der «Eurythmie», entschied sich letztendlich jedoch für «Rhythmische Gymnastik»⁵¹ und Steiner bezog sich wiederum auf ihn, wenn er «das Verhältnis zwischen Dalcroze und unserer Sache» folgendermaßen beschrieb: «Wenn Dalcroze Chemie ist, ist unseres Alchemie.»⁵² Damit wird deutlich, dass sich Steiner zumindest mit den Konzepten Dalcrozés auseinandersetzte. Dass er die künstlerischen Versuche Duncans oder Fullers kannte, ist meiner Meinung nach anzunehmen.⁵³ Beide entwickelten eine Art «Bewegungsalphabet», allerdings mit einem grundlegenden Unterschied: Während sich Dalcroze von musikalischer Seite dem Thema Bewegung nähert und einen musikalischen Ausdruck finden will, bei dem der Rhythmus eine zentrale Rolle spielt, ist es Steiners Ziel, die Sprache neben ihrem Klang zusätzlich zu visualisieren. Es geht Steiner daher weniger um die individuelle Persönlichkeit des tanzenden Menschen, sondern vielmehr um einen allgemeinen spirituell-okkulten Ausdruck, der durch die gesetzmäßige Ausbildung zu einem kollektiven seelischen Empfinden führe. Dieser ideelle, übergeordnete Hintergrund in Form der Anthroposophie ist der einzige nennenswerte Unterschied zu den sonstigen angeführten Beispielen, die im Kontext des «neuen» Tanzes stets angeführt werden. Dies bedeutet aber nicht, dass die übrigen Konzepte des «neuen» Tanzes frei von universellen Ansprüchen sind: So forderte Laban eine organisch gewachsene Kunst, in der die Körperbewegung auf die Ebene kristalliner Ordnung transformiert und damit selbst zum ästhetischen Bewegungsausdruck wird. In eine größere Ebene übersetzt bedeutet dies eine Veränderung der Gesellschaft durch den Tanz, da diese in der Tänzergemeinschaft aufgeht. Auch Dalcroze zielt mit seiner Erziehung aller Bevölkerungsschichten über die reine Schulung des Kör-

50 S. Huschka 2002, S. 74 und 177.

51 Dieser Punkt wurde (und wird bis heute) von den meisten Steiner-Anhängern nicht angeführt, da er die Einzigartigkeit seiner Entwicklung in Frage gestellt hätte; aber auch eine vergleichende Analyse von Steiner und Dalcroze wurde bisher nicht eingehend vorgenommen. Der Begriff der «Eurythmie» hielt sich v.a. im Zusammenhang der Anthroposophie aufgrund seiner Rezeption.

52 Steiner 1982, S. 31.

53 Ohlenschläger (1999, S. 47) hingegen geht davon aus, dass Steiner keinen der eben genannten kannte.

perlichen hinaus auf eine allumfassende Lebenshaltung des Menschen. Derartige Visionen hatten sowohl bei Laban als auch bei Dalcroze und Steiner zur Folge, dass sie bei ihren Inszenierungen und in ihren Ausbildungsstätten mit Laien arbeiteten; eine Idee, von der sich Wigman bewusst abgrenzt. Sie vertritt vehement die These der Unantastbarkeit des Tanzes und trat damit auf dem Tänzerkongress in Essen im Sommer 1928 offensichtlich in Opposition zu Laban.⁵⁴ Ihre Experimente zur dynamischen Qualität der Körperbewegung sowie die eigenräumlichen Gestaltungsmöglichkeiten brachten ihr den Ruf der Personifizierung einer neuen Tanzästhetik ein, wie sie heute noch in Ballettschulen gelehrt und auf Bühnen praktiziert wird.

Damit tritt zu den bereits vorgestellten Konzepten der bis heute praktizierten ›Rhythmischen Gymnastik‹ von Dalcroze und den tanztherapeutischen Ansätzen Labans, mit Steiners Eurythmie eine weitere Bewegungsschulung. Sie bedient damit zum einen pädagogische und therapeutische Ansätze, die auf das Freisetzen kreativen Potenzials zielen, und stellt zum anderen mit ihrer Visualisierung von Gedichten, Musik etc. eine Bühnenaufführungsform dar.⁵⁵ Damit bewegt sie sich gewissermaßen zwischen den Polen Labans und Wigmans und es verwundert umso mehr, dass diese Form der Entfesselung des Körpers bei Steiner bisher von der Forschung im Kontext des ›neuen‹ Tanzes nicht wahrgenommen wurde.

54 Siehe ausführlich zum Tänzerkongress Ausst. Kat. *«... jeder Mensch ist ein Tänzer.»* 1993, S. 72–90.

55 So zeigt die eigens eingerichtete ›Goetheanum-Bühne‹ auch heute noch eine rege Aktivität (s. <http://www.goetheanum-buehne.ch/1303.html>, 7.5.2012) und ergänzt damit die ansonsten im Lehrplan sämtlicher Waldorfschulen fest angelegte Eurythmie.

Von der Straße in das Modemagazin

Über den modischen Körper im öffentlichen Raum

I

Im August 1980 erschien die erste Ausgabe des Londoner Magazins *i-D*. Terry Jones, ehemaliger Art Director der britischen *Vogue*, rief *i-D* mit der Intention ins Leben, das weltweit erste Fashion Fanzine zu gründen.¹ Die ersten sog. Punk Fanzines tauchten Mitte der 1970er Jahre auf und bestachen bewusst durch eine amateurhafte do it yourself-Ästhetik, um sich von den kommerziell etablierten Magazinen zu unterscheiden.² Terry Jones übernahm das experimentelle Erscheinungsbild der Fanzines mit der Intention, die Individualität des Magazins in den Fokus zu rücken. «i-D is a Fashion/Style Magazine, Style isn't what but how you wear clothes. Fashion is the way you walk, talk, dance and prance. Through i-D ideas travel fast and free of the mainstream – so join us on the run!»³, heißt es auf der Rückseite von *The i-D One Issue*. Demzufolge definiert sich das Magazin nicht als reines Mode-, sondern auch als Stilmagazin und legt den Fokus auf Qualitäten wie Kreativität, Unangepasstheit und Aktualität. Die Frage wird aufgeworfen, wie die Verweise auf subkulturelle Ästhetiken eingesetzt werden, um die genannten Eigenschaften zu visualisieren. Anhand der Fotostrecke *WiLD!*, die in der ersten Ausgabe unter der Rubrik STRAIGHT UP erschien, soll im Folgenden untersucht werden, welche Strategien eingesetzt wurden, um sich als Stilmagazin zu etablieren und sich von den Konventionen traditioneller Modemagazine zu distanzieren.

II Direkt von der Straße

Die von Steven Johnston fotografierte Serie *WiLD!* setzt sich aus 29 schwarz-weiß Aufnahmen zusammen, in denen in Ganzkörperansicht scheinbar gewöhnliche Menschen zu sehen sind. Einzeln oder teilweise auch in Gruppen wurden die Porträtierten vor hellen Wänden positioniert. Eröffnet wird die Strecke mit Colin, dessen Name dem seitlich angebrachten Textfeld mit senkrechter Schrift zu ent-

1 Dylan Jones: o.T. In: Terry Jones (Hrsg.): *Smile i-D. Fashion and style. The Best from 20 Years of i-D*. Köln 2001, S. 10–12, hier S. 10 und Terry Jones: *So Far So Good*. In: Ebd., S. 23–26.

2 Zur Ästhetik der Punk Fanzines s. auch David Crowley: *Magazine Covers*. London 2006, S. 106.

3 Zit. nach: Jones 2001, S. 10.



1 Colin und Anonymes Mädchen in i-D, August 1980

nehmen ist (Abb. 1). Darüber hinaus erfahren wir, dass Colin seine Hose selbst gemacht, wo und für welchen Preis er seine Schuhe und den Cardigan gekauft hat und welche Musik er gerne hört.

Die journalistische Methode der «Vox Pops», die Befragung von Passanten, wurde in den 1960er Jahren schon in *Nova* angewendet.⁴ Auch der Gebrauch nicht-professioneller Models ist keine Neuheit, sondern kann auf den Ursprung der Modefotografie im Porträt zurückgeführt werden und verweist auf die Anfänge des Genres, in denen Mode von den Damen der höheren Gesellschaft vorgeführt wurde.⁵ In den 1960er Jahren setzte z.B. Deborah Turbeville als Redakteurin bei *Harper's Bazaar* Persönlichkeiten des realen Lebens für Modestrecken ein.⁶ Diese Verfahrensweise ist in der Geschichte der Modefotografie häufig angewendet worden und findet zu

4 Agnès Rocamora/Alistair O'Neill: Fashioning the Street. Images of the Street in the Fashion Media. In: Eugénie Shinkle (Hrsg.): *Fashion as Photograph. Viewing and Reviewing Images of Fashion*. London – New York 2008, S. 185–199. Zu dem britischen Magazin *Nova*, das bis 1975 existierte, s. David Gibbs/David Hillman/Harri Peccinotti (Beteiligte): *NOVA 1965–1975*. London 1993.

5 Weiterführend s. Klaus Honnef: Paradox par excellence. Die Mode und die Fotografie – ein beziehungsreiches Verhältnis. In: *Modefotografie von 1900 bis heute*. Hrsg. v. Ingrid Brugger. Ausst. Kat. 28.4.–15.7.1990 im Kunstforum Länderbank in Wien. Wien 1990, S. 11–20.

6 S. Martin Harrison: *Appearances. Modefotografie seit 1945*. München – Paris 1991, S. 182.

Beginn des 21. Jahrhunderts in Rankins *Real Beauty*-Werbekampagnen für DOVE einen neuen Höhepunkt.⁷

In *i-D* präsentieren gewöhnliche Menschen ihre eigene, real getragene Kleidung mit dem Effekt, dass Mode als alltägliches Element des Zusammenlebens dargestellt wird. Mode wird dabei von den Porträtierten sowohl genutzt als auch aktiv mitgestaltet. Statt Designerkleidung werden Massenware oder selbst angefertigte Kleidungsstücke getragen. Im Gegensatz zu den traditionellen Modemagazinen soll nicht dazu angeregt werden, ein bestimmtes Kleidungsstück zu kaufen. Mode will in *i-D* nicht diktieren, sondern vielmehr inspirieren und entfernt sich hierdurch von der elitären Haltung der Hochglanzmagazine.

Zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts charakterisiert Georg Simmel den Modezyklus als Kreislauf der verantwortungslosen Nachahmung, in dem insbesondere die unteren Klassen nicht aktiv teilnehmen, sondern lediglich imitieren. Kleidung dient ihm zufolge immer als Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse und soll zwei gegensätzliche Funktionen erfüllen: verbinden und unterscheiden. Daraus resultierend folgt die Mode einem festen Zyklus, in dem die obere Klasse sich durch den Neuheitswert ihrer Kleidung von der unteren Klasse äußerlich abgrenzt, die unteren Klassen sich die Mode jedoch im Verlauf des Prozesses aneignen, woraufhin wieder eine neue Mode entstehen muss.⁸

Die Fotostrecke widerspricht der festen Verlaufsstruktur von Moden, wie sie von Simmel beschrieben wird. Diverse Modestile und Geschmäcker werden unhierarchisch nebeneinander gezeigt und statt die Hochwertigkeit der Kleidung zu betonen, wird in den Kommentaren häufig auf den günstigen Preis hingewiesen. Die Demonstration des eigenen finanziellen Status anhand von Kleidung wird hierdurch beinahe einem Tabubruch und mangelnder Kreativität gleichgesetzt. Eine Einordnung in deutliche Klassenkategorien scheint beim Betrachten der Fotos daher nicht wirklich möglich. Mode wird hier in erster Linie als demokratisches Mittel zur Darstellung des persönlichen Geschmacks verstanden.⁹

In dem heterogenen Nebeneinander des Magazin-Layouts erkennt Antje Krause-Wahl das Auflehnen gegen eine homogene Kultur.¹⁰ So fügt Patricia (Abb. 2) ihrer Aussage, welche Musik sie mag und nicht mag, hinzu: «Generally though I

7 Die Kampagne proklamiert, «wahre Schönheit» zeigen zu wollen. Zu den Strategien, die eingesetzt werden, gehört die Verwendung von attraktiven, nicht-professionellen Models, die eine realistische Schönheit repräsentieren sollen und nicht den Idealvorstellungen eines makellosen Models entsprechen. S. auch Eugénie Shinkle: Interview with Rankin. In: Dies. 2008, S. 87–99.

8 Georg Simmel: Die Mode. In: Silvia Bovenschen (Hrsg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt a. M. 1986, S. 179–207.

9 Zur Demokratisierung der Mode s. Gilles Lipovetsky: *The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy*. Princeton – Oxford 1994.

10 Antje Krause-Wahl: Auf den Seiten. Mode und Fotografie im Magazin. In: *Not in Fashion*. Hrsg. v. Susanne Gaensheimer und Sophie von Olfers. Ausst. Kat. 25.9.2010–9.1.2011 im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt. Frankfurt a. M. 2010, S. 299–307.



2 Patricia in *i-D*, August 1980

have no prejudices and I have no time for people who have.»

Dick Hebdige untersucht ausgehend vom Punkstil der 1970er Jahre, wie durch die Konstruktion einer alternativen Identität, stereotypische Klassen- und Gendergegebenheiten in Frage gestellt werden können und wie Gesellschaft und Medien auf die Bildung einer sich von der Allgemeinheit abgrenzenden und sich unterscheidenden Gruppe reagieren. Hebdiges Beschreibungen stellen dar, wie der Ausbruch jugendlicher Subkulturen zunächst Aufmerksamkeit erregt und eine Hysterie mit ambivalenten Reaktionen erzeugt. Daran anschließend werden die Zeichen subkultureller Stile jedoch allmählich zur Massenware und erfahren somit eine Neudefinition.¹¹ Sowohl Hebdige als auch Ted Polhemus brechen mit der Alleingültigkeit des sog. «trickle down»-

Modells, unter das auch Simmels klassenbedingte Nachahmungstheorie fällt.¹² Polhemus sieht ebenfalls die 1970er Jahre als Jahrzehnt der Wandlung, da sich bis zu diesem Zeitpunkt eine Vielzahl modischer und parallel anzutreffender Stilrichtungen entwickelt hat. Ausgehend von diesem Pluralismus ist auch die Möglichkeit von «bubble-up»-Reaktionen gegeben, die eine Umkehrung der traditionellen Verbreitungstheorie bedeuten. Eine mögliche Kettenreaktion skizziert er folgendermaßen: Auf der Straße entwickelt sich eine modische Innovation, diese wird in einem Musikvideo als Element übernommen, worauf die Erneuerung in weitere Städte verstreut wird und letztendlich in abgewandelter Form in der Kollektion eines Designers erscheint.¹³ Dieser exemplarisch dargestellte Verlauf weist gleichzeitig auf die Rolle der Medien in der Verbreitung von Mode hin sowie auf die Bedeutung der Straße als kreativen Schauplatz der Mode.¹⁴

11 Dick Hebdige: *Subculture. The Meaning of Style*. London 1979, S. 89–96.

12 Vgl. Hebdige 1979, S. 96; *Street Style. From Sidewalk to Catwalk*. Hrsg. v. Ted Polhemus. Ausst. Kat. 16.11.1994–19.2.1995 im Victoria and Albert Museum in London. London 1994, S. 8–13 und Simmel 1986, S. 180–181.

13 Ausst. Kat. *Street Style* 1994, S. 9–10.

14 Zur Entwicklung des «hanging out» auf der Straße, s. ebd., S. 6–7.

Betrachten wir noch einmal genauer das Eröffnungsfoto von Colin (Abb. 1): Platziert vor einer hellen Wand ist der Porträtierte in voller Größe zu sehen. Der Einsatz eines weißen Hintergrundes zur Isolation des Subjektes ist eine Methode, die beispielsweise Richard Avedon häufig in seinen Studiofotografien eingesetzt hat. Anhand dieser ästhetischen Strategie wird die volle Aufmerksamkeit auf die Person gelenkt, während der Rest der Welt von dem Bild eliminiert zu sein scheint.¹⁵ Die Personen in *WiLD!* wurden jedoch nicht vor einem neutralen Hintergrund platziert, sondern auf der Straße vor Außenwänden. Das natürliche Tageslicht und Bildelemente, wie die Übergangslinie von der Wand zum Straßenpflaster oder die Abnutzungsspuren der Fassade, lassen darauf schließen, dass sie an einem öffentlichen Ort fotografiert wurden. Der Fokus wird hierdurch ebenfalls auf die Erscheinung des Subjekts gelenkt, aber die Zeichen des Alltäglichen verstärken die Glaubwürdigkeit des Gesehenen. Vergleicht man die Fotostrecke mit einer fünf Jahre zuvor entstandenen Fotografie von Helmut Newton, wird deutlich, dass die Straße als Schauplatz unterschiedliche Funktionen erfüllen kann: Für die französische *Vogue* fotografierte er den YSL-Herrenanzug für Frauen und platzierte das Model nachts in einer verlassenen Gasse.¹⁶ Newton nutzte die Beleuchtung der Häuserfassaden, um ihren Körper in Szene zu setzen. Mit Zigarette in der Hand nimmt sie eine aufrechte und selbstsichere Haltung ein. Die statische Pose wirkt beinahe wie eingefroren und führt zu einer Stilisierung des Momentes, die ein Charakteristikum der Glamourfotografie ist. Das Setting der Straße erfüllt in diesem Fall zwei Funktionen: Sie repräsentiert das Bild der modernen, emanzipierten Frau, deren Wirkungsbereich sich nicht mehr in erster Linie auf die private Sphäre konzentriert. Gleichzeitig drückt die Gasse mit ihrem Kopfsteinpflaster eine gewisse Rohheit aus und fügt der Fotografie ein alltägliches Element hinzu. «Nieder mit dem Ritz, es lebe die Straße»¹⁷, forderte der Modeschöpfer Yves Saint Laurent im Zuge der Maiunruhen 1968 und mystifizierte die Straße als bedeutungsgeladenen Schauplatz, der zum Sinnbild für gesellschaftliche Entwicklungen werden kann und zum Antonym der elitären höheren Klassen. Newton setzte die Straße gezielt als Kontrast ein und ließ ihr mehr Raum im Bild, um den Glamour und die Schönheit der Mode sowie des Models hervorzuheben. Die Straße dient der Mode hier als Bühne oder wie Roland Barthes es in *Die Sprache der Mode* beschreibt: «In der Modephotographie wird die Welt gewöhnlich zum Dekor, Hintergrund, Schauplatz, kurz: zum Theater.»¹⁸

Während Bildkomponenten, wie Pose oder Beleuchtung, in Newtons Foto inszeniert wirken, scheinen Johnstons Straßenporträts dokumentarischen Charakter zu haben. Hervorgerufen wird der Effekt der Objektivität durch die Frontalität, den direkten Blickkontakt und das Fehlen von Farbe. Die Inszenierung scheint sich auf

15 S. Harrison 1991, S. 30.

16 Helmut Newton: *Haute Couture 1975–1976*. In: *Vogue* (FR), September 1975.

17 Yves Saint Laurent, zit. nach: Lipovetsky 1994, S. 92.

18 Roland Barthes: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt a. M. 1985, S. 311.

die Positionierung vor einem relativ unauffällig wirkenden Hintergrund zu beschränken. Das Fehlen jeglicher weiterer Anzeichen einer Inszenierung lässt darauf schließen, dass das Foto Resultat einer zufälligen Begegnung zwischen dem Fotografen und Passanten ist. Während die meisten Porträtierten namentlich vermerkt sind, bleibt das Mädchen auf dem zweiten Foto der Reihe anonym; nur eine Beschreibung ihrer Frisur wurde hinzugefügt (Abb. 1). Dies vermittelt den Eindruck einer gewissen Flüchtigkeit und auf der zeitlichen Ebene wird hierdurch Aktualität vermittelt. Die Straße als Schauplatz und der Eindruck von Spontaneität verleihen sowohl den Fotografien als auch den Texten Authentizität.¹⁹ In ihrer Gesamtheit gleicht die Fotostrecke einer Bestandsaufnahme zeitgenössischer Moden, insbesondere der Kleidermode, aber auch der Musiktrends.

III Modische Identitäten

Beim Betrachten des Einzelbildes werden Details, wie die Kleidung, ihre Kombination und die Haltung vor der Kamera als persönlicher Stil eines Individuums aufgefasst und die Frage aufgeworfen, ob der Betrachter anhand der äußeren Erscheinung Informationen über die Persönlichkeit erhält. Erweitert wird das Bild, das der Betrachter von der abgebildeten Person erhält, auch durch die Nennung der Lieblingsmusik. Dieses Detail geht über die bloße visuelle Erscheinung hinaus und verdeutlicht das Bestreben, anhand des Äußeren mehr über eine Person zu erfahren.

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts charakterisiert Simmel die Großstadt als «Nährboden der Mode»²⁰ und untersucht die Probleme, die das moderne Leben mit sich bringt. Die Konfrontation des Individuums mit der Gesellschaft verstärkt den Wunsch, die eigene Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen, um in der Masse bemerkt zu werden. Dieses Begehren führt Simmel zufolge zu den «spezifisch großstädtischen Extravaganzen des Apartseins».²¹ Über Peter (Abb. 3) erfahren wir durch den Text – neben seinem Porträt –, dass er aufgrund seines Bikerlooks in Pubs manchmal nicht bedient wird. Des Weiteren demonstriert er sein Bestreben, als Individuum wahrgenommen zu werden. Ob die Reaktionen, die sein Erscheinungsbild hervorrufen, negativ oder positiv ausfallen, ist dabei nebensächlich: «I think it's wonderful. I love it!! Anybody can walk into a pub and get served, that's no big deal!» Die Präsentation einer persönlichen modischen Identität, wie sie von *i-D* angestrebt wird, reflektiert die urbane Sehnsucht des Individuums, wahrgenommen zu werden, die Simmel beschreibt.²²

19 Zur Straße als Metapher für Authentizität, s. Ausst. Kat. *Street Style* 1994, S. 6–7.

20 Simmel 1986, S. 202.

21 Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*. Frankfurt a. M. 2006, S. 37.

22 Ebd., S. 37–44.

PETE: Mode - jacket, scarf and trousers made by his own company. Moody, based in Kings Cross. Fave music: "I look as if I like heavy metal, but I don't at all. I'm into The Specials, Madness, the Tubes and some reggae. I don't like Straights on T.V., Val Doonican and all those straights on T.V. make me sick." (That's wrong with them!) "I like my clothes to be comfortable. I like it if it looks like I've got some bike trousers for weekends... sic under the bike and the oil drips on. I get into it. Usually I wear 400 quid leather suits. Some places I don't get served. I go into a pub and they ask me to leave. I think it's sad really, I love it. Anybody can walk into a pub and get served, that's no big deal." (Unites you're thirsty too.) [ED]

In dem Versuch, Einzigartigkeit auszudrücken, werden die Porträtierten oftmals jedoch zu Stereotypen: Rebecca, die gerne Discomusik hört, fährt auf Rollschuhen durch die Stadt, der Biker Peter eckt in der Öffentlichkeit gerne an und das namenlose Punkermädchen schaut ein wenig grimmig in die Kamera. Betrachtet man die Gesichter der Porträtierten, fällt auf, dass die meisten trotz des direkten Blickkontakts beinahe keine Emotionen offenbaren und der Betrachter in ihren Gesichtern keine Gefühlsregungen ablesen kann, wodurch der Eindruck der Objektivität verstärkt und der Fokus wieder auf das Erscheinungsbild gelenkt wird.

23 S. Joanne Entwistle: *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge – Oxford – Malden 2000, S. 138.

dieses Systems ist, wird sie zum Zwecke der Kommunikation allerdings individuell genutzt und aktualisiert.²⁴ In *WiLD!* fallen die drei von Barthes genannten Strukturen zusammen, denn real getragene Kleidung wird durch die Fotografie abgebildet und mit Worten beschrieben. Die reale Kleidung und ihre kommunikative Qualität stehen demnach zentral und bedienen sich der beiden anderen Strukturen.

«I am speaking through my clothes», schreibt Umberto Eco und vertritt die These, dass alle kulturellen Erscheinungen, somit auch die Mode, Zeichenphänomene sind und als Form der Kommunikation untersucht werden können.²⁵ Die Möglichkeit, zwischen alternativen Kleidungsstilen wählen zu können, geht einher mit dem Prozess, Entscheidungen zu treffen und die Wahrnehmung seiner Person gezielt beeinflussen zu können. Diese bewussten oder weniger bewussten Entscheidungen können demnach als Botschaft aufgefasst werden und machen die Mode zu einem Phänomen, das als Kommunikationsform verstanden werden kann. Simmel sieht das Ausdrücken von Klassenzugehörigkeiten noch als primäre Funktion der Mode.²⁶ Durch die Pluralität von Modestilen sind die Botschaften, die Kleidung übermitteln kann, jedoch vielfältiger geworden. Die These, dass die individuelle Persönlichkeit durch Kleidung visuell konstruier- und wahrnehmbar ist, etabliert Identität als einen Schlüsselbegriff des Modediskurses.²⁷ Kate Rhodes zufolge verdeutlicht die Definition der eigenen Identität durch die Wahrnehmung Anderer die Fragilität und Fragmentierung der modernen Identität.²⁸ Die in *i-D* verwendeten Vox Pop-Biträge zerlegen das Äußere der Fotografierten in einzelne Elemente, wodurch der konstruierte Charakter der Gesamterscheinung unterstrichen wird.

Der stereotype Charakter der Modeporträts in *i-D* verweist indessen mehr auf den Ausdruck einer Gruppenidentität als auf den einer individuellen Persönlichkeit. Die diversen Streetstyles, die Polhemus in seiner Arbeit behandelt und kategorisiert, drücken ihm zufolge die Zugehörigkeit zu stammesähnlichen Gruppenstrukturen aus. In einer Zeit, in der traditionelle Gruppierungen nach Klasse, Herkunft oder Religion an Bedeutung verlieren und dem Individuum verschiedene Möglichkeiten offen stehen, sein Leben und auch sein Äußeres zu gestalten, können Jugendkulturen ein Gefühl der Zusammenhörigkeit schaffen.²⁹ Die Zeitschrift *i-D*

24 Barthes 1985, S. 13–17 und 27–28.

25 Umberto Eco: *Social Life as a Sign System*. In: Malcolm Barnard (Hrsg.): *Fashion Theory. A Reader*. Oxon – New York 2007, S. 143–147.

26 Simmel 1986, S. 180–181. Zu den Kleiderordnungen des 18. Jahrhunderts und den Schwierigkeiten, klare gesellschaftliche Grenzen in der Großstadt aufrecht zu erhalten s. Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*. Berlin 1976, S. 128–140.

27 Zur Kommunikationstheorie s. weiterführend Malcolm Barnard: *Fashion as Communications*. Oxon – New York 2002.

28 Kate Rhodes: *The Elegance of the Everyday. Nobodies in Contemporary Fashion Photography*. In: Shinkle 2008, S. 200–213.

29 Ausst. Kat. *Street Style* 1994, S. 13–16.

referiert an die äußeren Zeichen dieser Jugendkulturen, weckt hierdurch ein Gefühl der Zusammengehörigkeit und schafft den Eindruck, am realen Leben teilzuhaben.

Auf den ersten Blick dominieren die Bezüge zur Punkbewegung. Terry Jones hat bewusst Gestaltungstechniken der Punkfanzines und den Bildtypus des frontalen Ganzkörperporträts vor einer weißen Außenwand gewählt, die von Jones und Isabelle Anscombe bereits in dem in Kooperation entstandenen Buch *Not Another Punk Book* verwendet worden waren.³⁰ Die Geschichte des Punk ist in London stark verwurzelt und insbesondere als Kleidungsstil zu dem Entstehungszeitpunkt von *i-D* schon in den Wandlungsprozess vom subkulturellen Phänomen zu einer der Gesellschaft bekannten und zugänglichen Ware eingetreten.³¹

Die Fotostrecke einleitend werden das anonyme Punkmädchen und Colin gegenübergestellt und kündigen somit das Thema Stilpluralismus bereits an. Die Diversität setzt sich sowohl in der Kleidermode als auch in den Musikvorlieben der Porträtierten fort. Deutlich wird hierbei auch der Einfluss der Musik auf die Mode. Am Beispiel von Peter werden jedoch offensichtliche Brüche in diese Beziehung eingefügt. Gegen die Erwartungen hört er kein Heavy Metal, sondern verschiedene Musikrichtungen, u.a. auch Reggae. Dass Peter sich der Erwartungshaltung des Betrachters bewusst ist, bedeutet im gleichen Zuge, dass er sich im Klaren darüber ist, mit seinem Aussehen Botschaften zu senden. Mit dem Hinweis, dass sein Musikgeschmack eben nicht den Erwartungen entspricht, geht er gegen die stereotypische Kategorisierung an und unterstreicht seine Individualität.

Simmels Darstellung des Modezyklus hat das Präsentieren von Zugehörigkeit und Abgrenzung als Hauptfunktionen der Mode charakterisiert. Obwohl es nicht mehr in erster Linie um die Differenzierung von Klassen geht, bleiben die zwei Funktionen bedeutende Intentionen der Mode. Voraussetzung für das Ausdrücken und Erkennen von Zugehörigkeiten ist allerdings, dass die Träger der Kleidung sowie die Betrachter mit den Zeichen und Vorlieben bestimmter Jugendkulturen oder modischer Gruppierungen vertraut sind. Auch dem Leser von *i-D* wird somit ein gewisses Maß an modischem und kulturellem Wissen abverlangt.

30 Isabella Anscombe/Terry Jones: *Not Another Punk Book*. New York 1978. S. auch *Look at Me. Fashion and Photography in Britain. 1960 to the Present*. Hrsg. v. Val Williams. Ausst. Kat. The British Council Touring Exhibition (Internationale Wanderausstellung). London 1998, S. 111.

31 Als Beispiel für diesen Wandlungsprozess nennt Hebdige die Septemberausgabe der *Cosmopolitan* aus dem Jahr 1977, in der eine Modestrecke mit typischen Kleidungselementen des Punks zu sehen ist und in dem dazugehörigen Artikel die Aussage «To shock is chic» formuliert wird. Hebdige 1979, S. 69.

IV In der Tradition des Flaneurs

Der Fotograf Johnston streift mit einer Kamera ausgestattet durch London und begibt sich auf die Suche nach dem zeitgenössischen Ausdruck von Schönheit. Spätestens seit Baudelaire's Schriften ist die Beziehung von Straße und Mode zur Tradition geworden. Mit seinen Beschreibungen hat er die Darstellung der Mode als großstädtisches Phänomen geprägt: Als Flaneur zieht Baudelaire durch die Straßen von Paris, lässt sich von der Masse treiben, geht in ihr unter und beobachtet sie. Was er dort entdeckt, ist die eigentümliche Schönheit seiner eigenen Zeit. Das Schöne setzt sich für ihn aus zwei Elementen zusammen: dem Ewigen und Unveränderlichen, aber auch dem zeitlich Bedingten, das abhängig von der Epoche der Mode ist. Mode definiert Baudelaire als bestimmte Haltung einer Epoche, als «[...] flüchtige, vergängliche Schönheit des gegenwärtigen Lebens [...]».³²

Was Johnston findet und in *WiLD!* festhält, ist ein vielfältiges Verständnis von Schönheit. In ihrer Gesamtheit präsentiert die Fotostrecke zugleich einen Querschnitt durch aktuelle Modestile und das Typische bestimmter Modegruppierungen. Die einzelnen Porträts repräsentieren hingegen die Suche des Fotografen nach Individualität.

Simmel beschreibt das Leben in der Großstadt als konstante Flut von sowohl äußeren als auch inneren Eindrücken und Walter Benjamin empfindet die visuelle Aktivität als vorherrschend.³³ Die Vielfalt an Modestilen verdeutlicht die Flüchtigkeit der Mode, die ihr traditionell als Wesenszug nachgesagt wird, sowie die konstante Wahrnehmungsflut in der Großstadt. Durch die Flüchtigkeit wird der Eindruck der Spontaneität vermittelt, der im gleichen Zuge die Anwesenheit des Fotografen bezeugt.³⁴ Gleichzeitig wird hierdurch erneut deutlich, welche Rolle die Wahrnehmung Anderer im täglichen Leben spielt. Im öffentlichen Raum ist man nicht geschützt vor den Blicken des Flaneurs, der aus dem Schutze der Masse heraus beobachtet. Während seiner Streifzüge nimmt der Blick des Modelfotografen auch scheinbar unauffällige Einzelheiten der Kleidung eines Individuums wahr, die in der Masse und Bewegung der Großstadt unterzugehen drohen. Isoliert vor der Straßenmauer als Hintergrund stechen diese Details auf der Fotografie deutlicher hervor und der Betrachter kann nachvollziehen, was den Fotografen zu seiner Wahl bewegt hat. Benjamin vergleicht den Flaneur mit einem Detektiv und sieht den Ursprung des literarischen Genres der Detektivgeschichte in der «[...] Verwischung

32 Charles Baudelaire: Der Maler des modernen Lebens. In: Henry Schumann (Hrsg.): *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, «Salons», Intime Tagebücher*. Leipzig 1990, S. 297–298, 301 und 320.

33 Simmel 2006, S. 8–10 und Walter Benjamin: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Frankfurt a. M. 1974, S. 35–36.

34 Die Flüchtigkeit der Mode thematisieren u.a. Thorstein Veblen: *Theorie der feinen Leute*. In: Silvia Bovenschen (Hrsg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt a. M. 1986, S. 145 sowie Simmel 1986, S. 189–205 und Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. In: Ders.: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1982, Bd. 5–2, S. 1054–1055.

der Spuren des Einzelnen in der Großstadtmenge.»³⁵ Die Großstadt, die Geschichte des Detektivgenres und des Mediums Fotografie stehen für Benjamin in deutlichem Zusammenhang, da erst die Fotografie ermöglicht «[...] zum ersten Mal, für die Dauer und eindeutig Spuren von einem Menschen festzuhalten.»³⁶ In der Masse wird der Fotograf mit einer Vielzahl von Eindrücken konfrontiert und trifft scheinbar subjektiv die Entscheidung, welchen Passanten er im Bild festhalten wird. Der Selektionsprozess bestimmt, wer letztendlich im Magazin zu sehen sein wird und demonstriert die Macht des Modefotografen. Konnte er zuvor für den Durchbruch oder Misserfolg eines Models verantwortlich sein, kann er nun auch dem gewöhnlichen Straßenpassanten zu einem Moment des Ruhmes verhelfen.

V Wenn die Straße zum Mainstream wird

i-D hat sich mit dem sog. Straight-up-Format, wie es in der ersten Ausgabe und auch in den folgenden verwendet wurde, ein charakteristisches Kennzeichen zugelegt. Zur Festigung des Wiedererkennungswertes gehören auch weitere Merkmale, wie das stets zugekniffene oder verdeckte Auge des Models auf dem Cover und die Benennung jeder Ausgabe nach einem Motto, das mit einem Wort umschrieben wird. Das Beibehalten charakteristischer Merkmale kann gezielt eingesetzt werden, um sich von anderen Modemagazinen zu unterscheiden und Kontinuität zu schaffen. In der Ausgabe *Straight-up* vom August 2003 kann man die Definition des gleichnamigen Konzepts nachlesen, in der ebenfalls der Anspruch erhoben wird, das Format entwickelt zu haben: «Straight-up: n. Documentary style of photography that uses head-to-toe street portraits to capture people in both real and imaginary situations and to ask them a series of questions defining their lives, loves and beliefs. Invented in 1980 by i-D.»³⁷ Dem Zitat ist zu entnehmen, dass sich mittlerweile auch Abweichungen vom ursprünglichen Stil entfaltet haben und die Darstellung realistischer Situationen nicht mehr die primäre Intention ist. Die Straße ist nicht mehr alleiniger Schauplatz, stattdessen wird zur Anfertigung der Porträts oftmals auch ins Studio zurückgekehrt. Rocamora und O'Neill stellen fest, dass zur Repräsentation der Straße in der Modefotografie der weiße Hintergrund mittlerweile ausreichend geworden ist. Eugénie Shinkle empfindet ähnlich, indem sie die Linie zwischen dem Boden und der Wand als Detail mit großer Bedeutung beschreibt. Ausgehend von den Straßenporträts in *i-D* ist diese Linie zu einem Zeichen für die Authentizität der Straße geworden.³⁸ In Jürgen Tellers Arbeiten für Marc Jacobs taucht dieses Bildelement z.B. in regelmäßigen Abständen auf.³⁹

35 Benjamin 1974, S. 42.

36 Ebd., S. 46.

37 In: *i-D. The Straight-up Issue* 234. August 2003, S. 66.

38 Vgl. Rocamora/O'Neill 2008, S. 196–197 und Shinkle 2008, S. 215 und 217.

39 S. Jürgen Teller/Marc Jacobs: *Marc Jacobs Advertising 1998–2009*. Göttingen 2009.

Aber auch die Hochglanzmagazine, von denen sich *i-D* ursprünglich unterscheiden wollte, haben die authentische Ästhetik der ersten *i-D*-Fotostrecken übernommen. Schlägt man heutzutage kommerzielle Mode- oder Frauenmagazine auf, sind Straßenporträts von nicht-professionellen Models, die in dem Kontext der Mode vorgestellt werden, zur Gewohnheit geworden. Dazwischen lassen sich durchaus auch Stars und professionelle Models finden, die jedoch vorwiegend in ihren privaten Outfits abgelichtet sind. Im Anschluss an die Ära des Supermodels in den 1980er Jahren datiert Bärbel Sill das Comeback des Filmstars in die 1990er und unterscheidet hierbei zwischen dem on-screen- und dem off-screen-Look. Obwohl berühmte Persönlichkeiten auch als Gesichter von Mode- und Werbekampagnen eingesetzt werden, scheint deren privater Modestil häufig von größerem Interesse.⁴⁰ Insbesondere Berühmtheiten sind sich in der Regel darüber bewusst, in der Öffentlichkeit beobachtet und fotografiert zu werden. Dennoch erwecken gerade die typischen Paparaziffotos, die den Star unterwegs auf der Straße zeigen, den Eindruck einen privaten und somit authentischen Look eingefangen zu haben.

Die Unterscheidung zwischen dem öffentlichen und dem privaten Raum wird in der Modefotografie der 1990er Jahre immer prägnanter. Elliott Smedley beschreibt die Tendenz der 1990er Jahre, private und intime Szenen darzustellen mit Barthes Begriff der «Öffentlichkeit des Privaten».⁴¹ In *Die helle Kammer* beschreibt Barthes «[...] das Zeitalter der Photographie [...]» einhergehend mit «[...] dem Einbruch des Privaten in den öffentlichen Raum oder vielmehr der Bildung eines neuen privaten Werts, der Öffentlichkeit des Privaten: das Private wird als solches öffentlich konsumiert [...]».⁴² Während in *WiLD!* private Kleidungsstile im öffentlichen Raum gezeigt werden, nutzen Fotografen wie Corinne Day später häufig private Räumlichkeiten und steigern hierdurch den Effekt der Glaubhaftigkeit. Durch die Verlagerung in die private Sphäre in Kombination mit der Darstellung meist alltäglicher Handlungen und eines beabsichtigt amateurhaften Stils, wird der Eindruck erweckt, der Betrachter erhalte Einblicke in das Leben der Fotografierten. Day hat es beispielsweise vorgezogen, ihre Freunde in heruntergekommenen Londoner Privatwohnungen oder für *Vogue* die noch unbekannte Kate Moss in häuslicher Umgebung zu fotografieren.⁴³

Beide Strategien zielen auf eine realistische Wirkung ab und nutzen dafür den jeweiligen Schauplatz. Während die Mode beim Straight-up-Format im Mittelpunkt steht, wird sie in Days Arbeit für die *Vogue* zu einem scheinbar beiläufigen Bildmo-

40 Bärbel Sill: Stardom and Fashion. On the Representation of Female Movie Stars and Their Fashion(able) Image in Magazines and Advertising Campaigns. In: Shinkle 2008, S. 127–140.

41 Elliott Smedley: Escaping to Reality. Fashion Photography in the 1990s. In: Stella Bruzzi/Pamela Church Gibson (Hrsg.): *Fashion Cultures. Theories, explorations and analysis*. London – New York 2000, S. 143–156.

42 Roland Barthes: *Die helle Kammer*. Frankfurt a. M. 1985, S. 109.

43 Corinne Day: *Under Exposure*. In: *Vogue* (UK), Juni 1993. Weiterführend s. Smedley 2000, S. 148–151.

tiv. Trotz der Beiläufigkeit, bleibt die Mode das zu bewerbende Element des Bildes, da es mit traditionellen Modetexten versehen ist. Die in *WiLD!* präsentierten und beschriebenen Kleidungsstücke sind hingegen oftmals überhaupt nicht, oder zu dem Zeitpunkt der Veröffentlichung nicht mehr, käuflich zu erwerben gewesen, wodurch die kommerzielle Intention in den Hintergrund gerückt ist.

Mit den Möglichkeiten des Internets werden auch die Aspekte der Mobilität und Aktualität bedeutender: In diesem Sinne ist das Phänomen des Modeblogs die Vermittlungsfläche, die den aktuellsten Trends scheinbar am nächsten ist und unmittelbar über sie berichten kann. Die sog. Street-Style-Blogs zeigen, was auf den Straßen der Modemetropolen momentan getragen wird, wie es kombiniert und auch mit welcher Haltung es in der Öffentlichkeit präsentiert wird. Zu den wohl bekanntesten gehören der seit 2005 von Scott Schuman geführte Blog *The Sartorialist* sowie *Facehunter*, der im darauf folgenden Jahr von Yvan Rodic ins Leben gerufen wurde.⁴⁴ Als Schauplatz dient hauptsächlich die Straße, die im Gegensatz zu *WiLD!* eine vielfältige Kulisse bietet. Die Heterogenität der Stadtansichten unterstreicht das kreative Potential der Großstadt und die Mobilität des Fotografen, der nicht nur innerhalb seines urbanen Wohnortes in ständiger Bewegung scheint, sondern in den Großstädten der Welt unterwegs ist. In Ganzkörperansicht werden die Outfits festgehalten, während die Porträtierten entweder stehen und dabei meist direkt in die Kamera schauen oder während einer alltäglichen Aktivität fotografiert werden. Teilweise werden auffällige Accessoires im close-up dargestellt. Durch die Variationen wird der Eindruck intensiviert, dass man zu jeder Zeit und an jedem Ort einer Großstadt auf einen der bloggenden Fotografen treffen kann. Der Anschein des Flanierens wird hierdurch noch deutlicher forciert. Gleichzeitig ist es dem Betrachter, also dem Internetbenutzer, nun ebenfalls möglich, durch die diversen Modeblogs und Aufenthaltsorte der Fotografen zu flanieren.⁴⁵ Ähnlich wie in *WiLD!* veranschaulichen die Fotografien das Streben der Großstädter, durch einen individuellen Stil auf sich aufmerksam zu machen. Während in den 1980er Jahren die reine Tatsache des Entdecktwerdens bereits eine gewisse Form von Stil bestätigt hat, kann im Internet das Äußere der Fotografierten in den meisten Blogs auch kommentiert und diskutiert werden (Abb. 4). Statt der Dokumentation diverser auffälliger Looks und Moderichtungen rücken der Selektionsprozess und die Bewertung durch Andere in den Fokus. Rocamora und O'Neill stellen zu Recht fest, dass in der Regel ein bestimmter Typus von weiblicher Schönheit präsentiert wird, der den Idealvorstellungen jung, hübsch und dünn entspricht. Im Zuge dessen wird die Heterogenität der Stadt auf ein modisches Ideal reduziert.⁴⁶ Inwieweit die Blogs als autonome In-

44 [http://www.thesartorialist.com/\(13.4.2012\)](http://www.thesartorialist.com/(13.4.2012)) und [http://facehunter.blogspot.de/\(13.4.2012\)](http://facehunter.blogspot.de/(13.4.2012)).

45 Seit Mitte der 1990er Jahre wird der Begriff «flanieren» auch im Zusammenhang mit dem Medium Internet verwendet. Weiterführend s. Sebastian Doedens: *Flanieren im Internet. Surfstile und Surfstrategien junger Internetnutzer*. Baden-Baden 2010.

46 Rocamora/O'Neill 2008, S. 193.



4 Scott Schuman (The Sartorialist), *On the Street... Just Off Via Manzoni, Milan*, 13. April 2012

stanzen zu bezeichnen sind und ob man daraus ableitend von einer Demokratisierung der Modewelt sprechen kann, gehören zu den Fragen, denen Monica Tittton nachgeht. Dabei stellt sie u.a. fest, dass die Street-Style-Rubrik in *i-D* damals andere Ziele verfolgt hat, als die heutigen Modeblogs. Mit der Darstellung der Alltagskleidung verschiedener Subkulturen und der Verwendung eines authentischeren Formats brach das Magazin mit den Konventionen und der elitären Haltung der traditionellen Modemagazine. Die Blogger nutzen zwar die Ästhetik der Straße und inszenieren sich als «romantische Flaneure»⁴⁷, aber verschleiern laut Tittton hierdurch die Arbeit, die hinter ihren Blogs steckt und dass oftmals eben nicht anonyme Menschen in alltäglicher Kleidung zu sehen sind, sondern Menschen aus der Modewelt. Daher liegt es auch nahe, dass Modemagazine, wie *Vogue* oder *GQ*, die Beliebtheit der Blogger nutzen, indem sie über ihre Arbeit berichten oder sie für Modestrecken buchen.⁴⁸

Neben *i-D* haben die 1980er und auch 1990er Jahre verschiedene Magazine, wie *The Face* oder *Dazed & Confused*, hervorgebracht, die eine Alternative zu den traditionellen Modezeitschriften bieten. Mit ihrer jeweiligen Ausrichtung haben sie neue Ästhetiken und Themen in die Modefotografie eingeführt. In der Geschichte der Modefotografie wurde die Straße schon vor *i-D* als Bildmotiv aufgegriffen. Das Straight-up Format ist eine Bildlösung, in der die Straße die Inhalte repräsentiert, die zum Kennzeichen von *i-D* geworden sind. Letztendlich hat das Format aber den gleichen Zyklus durchlaufen, der auch bei subversiven Modestilen zu beobachten ist und den Hebdige in seiner Arbeit dargestellt hat.⁴⁹ Ursprünglich als Alternative zum Mainstream entstanden, hat sich die Masse die Ästhetik der Straßenporträts

47 Monica Tittton: Mode in der Stadt. Über Street-Style-Blogs und die Grenzen der Demokratisierung der Mode. In: Isabelle Graw (Hrsg.): *Texte zur Kunst*. Berlin 2010 (Heft 78), S. 88–99.

48 S. ebd.

49 Hebdige 1979.

angeeignet und den eigenen Intentionen angepasst. Durch die Darstellung von Individuen, deren Äußeres die stereotypischen Merkmale einer bestimmten Gruppe aufweist, bewegt sich *WILD!* zwischen dem Einzigartigen und dem Typischen. Während das Nebeneinander der diversen Modegruppen die Heterogenität der Stadt repräsentiert und die Freiheit darstellt, zwischen verschiedenen Möglichkeiten zu wählen, gehen diese Eigenschaften bei der Aneignung durch kommerziell ausgerichtete Präsentationsflächen verloren. Wie am Beispiel der Street-Style-Blogs deutlich wird, bleibt jedoch das Bestreben bestehen, die eigene Individualität durch einen persönlichen Stil auszudrücken und hierdurch aus der Masse hervorzustechen. Damit einhergehend wird in den Blogs die Zugehörigkeit zu einer Gruppe demonstriert, die das Interesse an Mode verbindet. In dieser Hinsicht kann *i-D* als Vorbild für modefotografische Ansätze zur Darstellung von sowohl individuellem Stil als auch Gruppenidentitäten verstanden werden.

«Good by Phileas!»

Zwei Weltreisepiele um 1900

I

Im November 1889 gab Joseph Pulitzer, Herausgeber der *New York World*, seiner Starjournalistin Nellie Bly einen neuen, spektakulären Auftrag: Sie sollte sich nach dem Vorbild des Phileas Fogg aus Jules Vernes wenige Jahre zuvor erschienenem Roman *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* auf eine Reise, oder besser ein Rennen um die Welt begeben. Das Reisen war in den 1880er Jahren bereits ein Thema, das herausragendes öffentliches Interesse versprach; Nellie Blys Unternehmung sollte die Diskussionen um die Fortschritte im Transport- und Kommunikationswesen sowohl auf die Probe stellen als auch anheizen. Als emblematisches «New American Girl», Gallionsfigur einer spezifisch amerikanischen Moderne, brach sie auf, um der Leserschaft in täglich telegraphierten Erlebnisberichten das Bild einer Welt zu vermitteln, die sich unter dem Zugriff des Reisenden zugleich ebenso dramatisch ausdehnte wie zusammenzog.¹ Die neuesten Errungenschaften konnten und sollten für eine rasante Reise sorgen: Die transkontinentalen Eisenbahnen (1869), der Suezkanal (1869) und die neu etablierten Dampfschifflinien der *Peninsular and Oriental Steam Navigation Company* und der *British India Steam Navigation Company* ließen eine hohe Transportgeschwindigkeit zu; das international gesprochene Englisch und ein umspannendes Schreibtelegraphennetz sorgten für reibungslose Kommunikation. Die ersten Versuche mit Reisewährungen sollten auch finanzielle Beweglichkeit gewährleisten (der *Traveler's Cheque* wurde 1891 offiziell eingeführt).² In 80 Tagen um die Welt? Für Nellie Bly war es lediglich «a matter of 28,000 miles, and seventy-five days and four hours, until I shall be back again», so ihre Ankündigung zu Beginn der Reise.³ Ohne Begleitung und mit nur einem leichten Stück Handgepäck ausgestattet machte sie sich auf, um am 25. Januar 1890 wieder in New York anzukommen: nur 72 Tage hatte sie für ihre Weltreise gebraucht.⁴

1 Edlie L. Wong: Around the world and across the board. Nellie Bly and the Geography of Games. In: Martin Brückner/Hsuan L. Hsu (Hrsg.): *American Literary Geographies. Spatial Practice and Cultural Production 1500–1900*. Newark, NJ 2007, S. 296–324, hier S. 296.

2 Ebd., S. 298.

3 Nellie Bly: *Around the world in seventy-two days*. Rockville, MD 2009, S. 11.

4 Wong 2007, S. 298.

Bly (bürgerlich Elizabeth Jane Cochran) kann als Pionierin für das gesehen werden, was wir heute investigativen Journalismus nennen: Nach einer Zeit als Auslandskorrespondentin für den *Pittsburgh Dispatch* war sie bereits 1887 von Pulitzer für die *World* mit einem heiklen Auftrag angeworben worden. Undercover, in der Rolle einer hysterischen jungen Dame mit Gedächtnisverlust, hatte sie aus dem «Asyl für nervenranke Frauen» auf Blackwell's Island berichtet und war hautnah Zeugin der katastrophalen und menschenunwürdigen Zustände der Einrichtung geworden. Ihre Zeitungsberichte und das darauf basierende Buch *Ten Days in a Mad-House* führten nicht nur zu einer staatlichen Untersuchung der fragwürdigen Behandlungspraktiken der Anstalt und einer Erhöhung ihrer Finanzmittel, sondern machten Bly auch über Nacht berühmt.⁵

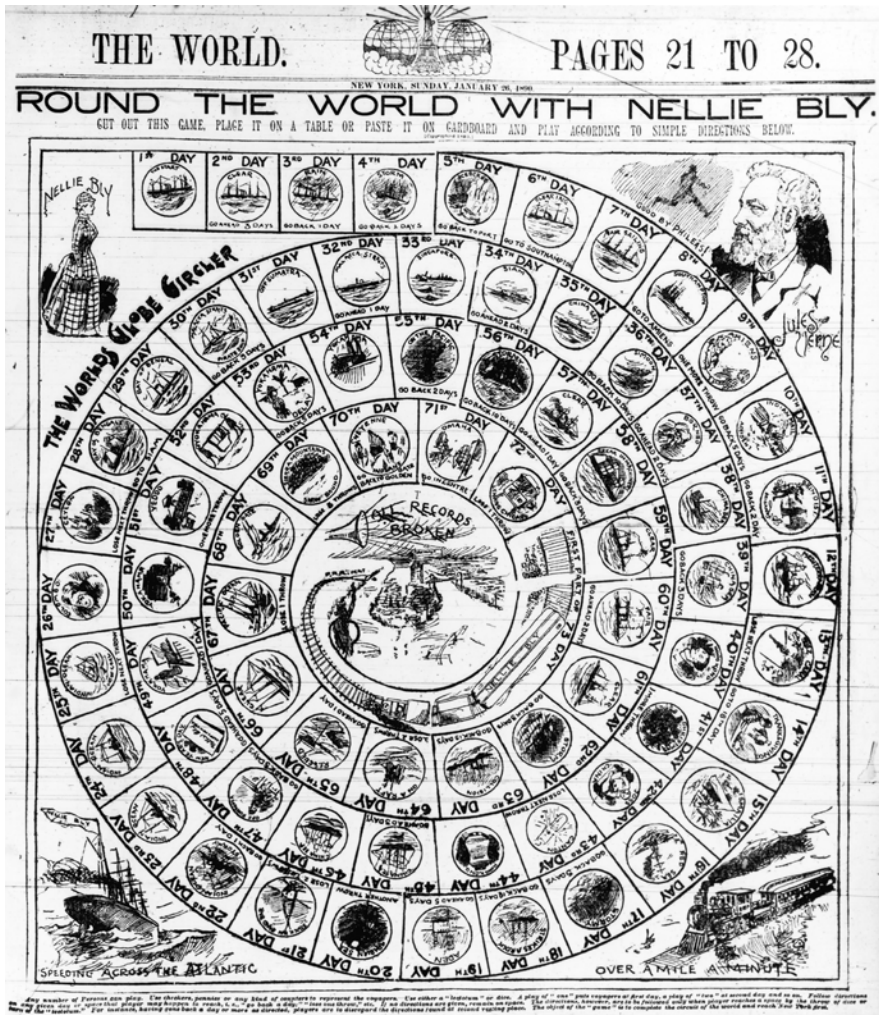
Die Aktion «Around the world with Nellie Bly» hatte nun einen wesentlich unterhaltenderen Anspruch. So suchte Joseph Pulitzer die Leser seiner Zeitung aktiv einzubinden und wählte dafür eine ebenso klassische wie zeitgemäße Form: Mithilfe zweier Spiele sollten die Leser mit der «schönen Weltumseglerin» («fair circumnavigator») mitfiebern. «The Nellie Bly Guessing Match» forderte die Leserschaft auf, einen Tipp abzugeben, wie lang die Reise nun tatsächlich dauern würde; das Wetten, üblicherweise keine puritanische Tugend, hatte bereits in Jules Vernes Roman eine herausragende Stellung als Movens und Motiv eingenommen. Dem Gewinner, der mit seiner Wette am nächsten an der letztlich bestimmten Reisezeit (gemessen in Tagen, Stunden, Minuten und sogar Sekunden) lag, winkte eine Miniatur des Vorbildtrips: Eine *first class*-Reise nach Europa, ausgestattet mit eigener Telegraphenchiffre für Nachrichten nach Hause und einem Scheckbuch, der «miniature edition as it were, of the book of checks Nellie Bly carried in her little gripsack». Der Erfolg des «Guessing Match» war durchschlagend und die 927.433 eingereichten Wertscheine und 20.000 Briefe von überall in den Vereinigten Staaten bestätigten, dass Blys Abenteuer flächendeckend verfolgt wurden.⁶

Am Tag nach Nellies triumphaler Rückkehr nach New York, dem 26. Januar 1890, erschien in der Sonntagsausgabe der *World* das zweite Spiel: Auf acht Seiten präsentierte ein großer Spielplan *Round the World with Nellie Bly*, ein Spirallaufspiel, das mit einfachen Regeln die begeisterte Leserschaft einlud, das Rennen um den Globus ihrerseits zu bestreiten (Abb. 1). Zeitnah erschien es in einer Luxausgabe beim renommierten Spieleverlag der McLoughlin Brothers, New York (Abb. 2).

Wenige Jahre zuvor, 1884, beschloss an einem wenig spektakulären Ort im europäischen Hinterland der junge Buchhändler Otto Robert Maier seine elterlichen Anteile an der Dorn'schen Verlagsbuchhandlung zu nutzen, um selbst ins Verlagsgeschäft einzusteigen. Auch diese Entscheidung war – neben der Neuordnung des Verlags-

5 Nellie Bly: *Ten Days in a Mad-House*. New York 1887. Deutsche Ausgabe: *Zehn Tage im Irrenhaus. Undercover in der Psychiatrie*. Hrsg., übers. und mit einem Nachwort v. Martin Wagner. Berlin 2011.

6 Der Absatz folgt Wong 2007, S. 299.



1 Round the World with Nellie Bly. Illus. in: *The New York World*, 26.1.1890

wesens, des Urheberrechts und der Einführung der Buchpreisbindung – von den technischen Neuerungen der Eisenbahn sowie der Telegrafie- und Telefonverbindung motiviert, die den Standort Ravensburg wesentlich attraktiver machten, selbst wenn es letztlich «persönliche Liebhaberei» gewesen sein mag, die Maiers Ortswahl begründete.⁷ Für sein Verlagsprogramm hatte er nicht allein Sachbücher oder Bellet-

7 Andreas Pollitz: 1883–1983. *Hundert Jahre Otto Maier Verlag Ravensburg*. Ravensburg 1983, S. 62; Otto Rundel: Der Verlagsgründer Otto Robert Maier. Seine Stadt, der Mensch, der Unternehmer. In:



2 McLoughlin Brothers, *Round the World with Nellie Bly*, 1890

ristik im Sinn; vielmehr dachte der interessierte Freizeit-Kunsthistoriker,⁸ geschickte Handwerker und talentierte Maler an ein musikalisches Verlagsprogramm: Künstlerische Vorlagenwerke und lehrreiche Beschäftigungen für Kinder nach dem Vorbild Friedrich Fröbels sollten produziert werden. Seinen feinen Geschäftssinn bewies Maier aber v.a. mit einem dritten Produktzweig: Mit seiner Verlagsgründung setzte er den Grundstein für einen der bis heute stärksten Pfeiler der deutschen Brettspielindustrie – die heutige *Ravensburger AG*.⁹

Otto Maier Verlag Ravensburg (Hrsg.): 1883–1983. *Hundert Jahre Verlagsarbeit*. Ravensburg 1983, S. 10–28, hier S. 16.

- 8 Erst Otto Maiers Sohn Eugen, der später das Spieleprogramm des Verlags übernehmen sollte, kam in den Genuss eines kunsthistorischen Studiums bei Heinrich Wölfflin in München, vgl. Pollitz 1983, S. 100.
- 9 Ursula Bode: Kunsterziehung – Freizeitkunst. Das Musische im Verlagsprogramm. In: Otto Maier Verlag 1983, S. 114–133; Dieter Hasselblatt: Für Spiel und Leben. Unterhaltung und Belehrung als Aufgabe. In: Otto Maier Verlag 1983, S. 30–60. Zur Entwicklung der deutschen Spieleindustrie s. Marion Faber: Spiel und Kommerz. Die deutsche Spieleproduktion 1850–1950. In: Ulrich Schädler (Hrsg.): *Spiele der Menschheit. 5000 Jahre Kulturgeschichte der Gesellschaftsspiele*. Darmstadt 2007, S. 129–140, zu Otto Maier s. S. 131–132.

Maier nummerierte die Erzeugnisse seines Verlages durch. Für «O.M.R. 1», ein prächtig illustriertes Brettspiel im Großformat, wählte er ein Thema, das ebenso große Spannung wie Aktualität versprach: Jules Vernes *Reise um die Erde*.¹⁰

Dieser Aufsatz behandelt die historischen Bedingungen und die Gestaltung zweier Brettspiele, die sowohl zeitlich und thematisch nahezu gleich zu verorten als auch in ihrer Mechanik nah verwandt sind, uns aber bei genauer Betrachtung recht unterschiedliche Einblicke in ihren geistigen Gehalt bieten.¹¹ Im Folgenden soll es also darum gehen, wie diese Spiele durch Bilder Geschichten erzählen, die Imagination des Spielers anregen und welche Erkenntnisse sie uns über ihren kulturellen Kontext geben können.

II

Das amerikanische Spiel zeigt sich in der Erstauflage, wie erwähnt, in zwei Varianten: Als Beilage der *World* auf Zeitungspapier gedruckt oder als künstlerisch ausgestaltetes *boxed game* aus dem Verlag der McLoughlin Brothers. Die beiden Spiele unterscheiden sich inhaltlich kaum. Das der Verlagsausgabe beigegebene Regelheft sieht lediglich einige Zusatzvarianten vor, die prominenteste darunter wohl das Schlagen gegnerischer Figuren. Zudem werden vier farbige, gedrechselte Spielfiguren und ein *spinner* bzw. *indicator*, also eine Zahlenscheibe mit darauf befestigtem Drehpfeil, als Würfel- bzw. *Teetotum*-Ersatz mitgeliefert.¹²

Die schmale und hochformatige Spielschachtel der Luxausgabe zeigt unter dem Titel die Protagonistin in ihrer inzwischen berühmten Kleidung – Ulster-Mantel, Hut und kleine Reisetasche –, deren Gestaltung einen Großteil der Vorüberlegungen zur Reise einnahm.¹³ Darunter, quasi als Werbetext, wird auf den Inhalt des Spiels hingewiesen: «A novel and fascinating game with plenty of excitement on land and sea.» In den folgenden Ausgaben änderte sich die Titelillustration; die Auflage von 1910 ziert beispielsweise eine puppenhafte Frauengestalt mit nur wenig Ähnlichkeit zur eher «handfesten» Bly, die tänzelnd über einen Ausschnitt des Erdballs schreitet. Daneben befinden sich eine Ansicht von Venedig, das Bly nicht besuchte, und die Abbildung eines zeitgenössischen Flugapparates, den es

10 Pollitz 1983, S. 68.

11 Diesen aufzudecken ist wiederum Aufgabe des Kunsthistorikers, so Erwin Panofsky: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: Ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln 1975, S. 36–67, hier S. 50.

12 Würfel galten schon seit dem Mittelalter als Symbol sündigen Glückspiels und waren mithin fester Bestandteil der *Arma Christi*-Ikonographie, als Zeichen des Spiels der Häscher unter dem Kreuz um Christi Gewand. Im protestantischen Umfeld des angelsächsischen und nordamerikanischen Raums findet man deshalb nur selten Brettspiele, die Würfel als Zufallsgeneratoren benutzten. Geläufig war der *Totum*, später *Teetotum*, ein Drehkreisel ähnlich des jüdischen Dreidels.

13 Bly 2009, S. 7–8.

während Blys tatsächlicher Reise noch gar nicht gegeben hatte, als Garanten für ein tagesaktuelles Spielvergnügen.

In der Schachtel findet sich der Spielplan als farbig und feiner ausgestaltete, sonst identische Variante der Zeitungsbeigabe; letztere empfahl, sie auf Karton aufzukleben, um das Spiel beständiger zu machen.¹⁴ Der Spielplan ist in drei Zonen aufgeteilt: Ein spiralförmiger Parcours aus 73 Feldern als eigentliches Spielfeld, das große Zielfeld in der Mitte des Plans und eine Randzone mit vier Eckvignetten, die um das Spielfeld herum angeordnet sind und nicht nur den Rahmen des Plans bilden, sondern auch die Rahmenhandlung veranschaulichen. Links oben befindet sich eine Abbildung Nellie Blys im Profil, paratextuell ausgezeichnet als «The «World's» Globe Circler». Dies ist auch der Startpunkt der Spielfiguren, denn laut Regeltext muss für jede Figur zunächst eine Eins gewürfelt bzw. erdreht werden, bevor sie sich auf den Felderparcours begeben darf. So geschieht hier auch die erste erzählerische Aufladung des Spielgeschehens: Durch das Abstellen der Figur auf der Darstellung Blys identifiziert der Spieler sie miteinander und klärt somit ein stückweit die Leerstelle, die ein nicht näher bezeichneter Spielstein im Brettspielnarrativ immer darstellt.¹⁵

Rechts oben wird der Antagonist gezeigt: Jules Verne, der mit ernstem Blick seine junge «Herausforderin» fokussiert. Vor seinen Augen flüchtet sich eine männliche Figur mit großen Schritten in den Nebel der Geschichte – triumphierend ruft der Text darunter ihr nach: «Good By Phileas!» Mehr oder weniger subtil ist hier ein Kernpunkt der Geschichte von Nellie Blys Weltreise aufgezeigt: Zunächst wollte Joseph Pultizers Redaktion einen Mann auf das Wettrennen um die Erde schicken. Eine Frau, so dachten sie, bräuchte einerseits einen männlichen Beschützer, würde zudem nur mit schwerem Gepäck reisen können und stieße alsbald auf Verständigungsprobleme.¹⁶ Das Reisen, so auch die Vorannahme in Vernes Roman und Folie für seinen eher phlegmatischen Helden Phileas Fogg, war paradigmatisch mit Topoi

14 Der Autor des Spiels, ein G. A. Grozier, wird auf der Schachtel nicht vermerkt, ebenso wenig in der Zeitungsbeilage; sein Name ist nur von der Rückseite des Spielbretts bekannt. Herausgeber John McLoughlin hingegen ist prominent aufgeführt. Er war ein Pionier des Farbdrucks, veröffentlichte ab 1858 illustrierte Kinderbücher und handbemalte Spielkarten, indem er Künstler am Fließband malen ließ. Mithilfe der Farblithographie und mit einem wachen Auge für die künstlerische Qualität seiner Illustrationen produzierte er zum Ende des 19. Jahrhunderts einige der schönsten amerikanischen Brettspiele – bis zur Übernahme durch seinen Hauptkonkurrenten Milton Bradley. Vgl. Bruce Whitehill: Amerikanische Spiele von Moralismus zu Monopoly. In: Schädler 2007, S. 163–171, hier S. 164 und Ders.: American Games. A Historical Perspective. In: *Board Games Studies. International Journal for the Study of Board Games* 2, 1999, S. 116–141, hier S. 122f.

15 Vgl. Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa (1970). In: Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München 1975, S. 228–252; Wolfgang Kemp: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Ders. (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. (Erw. Ausgabe) Berlin 1992, S. 307–332.

16 Bly 2009, S. 6.

des Imperialismus, Kolonialismus und damit auch maskuliner Mobilität verbunden – Machtbilder, die Bly systematisch unterminierte.¹⁷

Die Vignetten unterhalb der Spielfläche zeigen die Haupttransportmittel der Reise: Unten links ein Dampfschiff, ein Transatlantikliner, in dramatischer Krängung mit hochschäumender Gischt, «speeding across the Atlantic», rechts eine rasende Dampflokomotive, deren nahezu horizontale Rauchspur visuell unterstützt, was ihr der Text darunter als Geschwindigkeit zuschreibt: «Over a mile a minute!»! Diese beiden Illustrationen nehmen den Impetus von Nellie Blys Berichten auf: Eher selten ging es um die lokalen Besonderheiten und Sehenswürdigkeiten, hauptsächlich um die Fortbewegung und Transportmittel selbst, um Schiffe, Eisenbahnen, verpasste Anschlüsse, Verspätungen, Geschwindigkeiten, Umleitungen, Fahrpläne etc.¹⁸ Sie geben so auch den Charakter des Spiels vor: Nicht um Entdeckungen soll es gehen, um Erfahrungen in der Fremde oder Abenteuer auf fernen Kontinenten. Was hier zählt, ist die Geschwindigkeit, der Aspekt des Rennens und das tatsächliche Ziel der Reise als Erster zu erreichen. Das eigentliche Spielfeld nimmt diesen Gedanken in seiner Gestaltung erneut auf. In Spiralform – hier klingt die Traditionslinie der Gänsepiele deutlich an¹⁹ – sind 73 Felder aufgereiht, die je einen Tag von Nellie Blys Weltumrundung repräsentieren. So sind Orte nicht in ihrer geographischen Abhängigkeit zueinander, sondern als Folge einzelner Ereignisse hintereinander angeordnet, in der Raum und Zeit in eine ganz eigene Relation gezwängt werden: «Gehe zwei Tage zurück», «Gehe drei Tage vor», «Gehe zum Hafen» etc.²⁰ Nur das Feld im Zentrum wird in der Spirale als Ziel möglich gemacht, so dass der Grund des Reisens nicht aus dem Blick geraten kann und die Bewegung nach außen, in die Fremde, gleichzeitig immer eine Bewegung nach innen, nach Hause bzw. zum Zentrum der Welt, New York City, bleibt.²¹

17 Wong 2007, S. 306.

18 Ebd., S. 297.

19 Der historische und symbolische Zusammenhang zwischen Gänsepielen und geografischen Reisespielen sollte in diesem Kontext immer mitgedacht, kann hier aus Platzgründen aber leider nicht deutlicher aufgezeigt werden. S. deshalb zunächst Erwin Glonegger: *Das Spiele-Buch. Brett- und Legespiele aus aller Welt. Herkunft, Regeln und Geschichte*. (Erw. Ausgabe) Uehlfeld 1999, S. 35–52; *The History of the Game of the Goose*. Hrsg. v. Hopperus Buma und Christine Sinninghe Damsté. Ausst. Kat. 30.10. 2004–25.2.2005 im Museum Joure. Online-Veröffentlichung 2008 (<http://www.giochidelloca.it/storia/damste.pdf>); Manfred Zollinger: Zwei unbekannte Regeln zum Gänsepiel. Ulisse Aldrovandi und Herzog August II. von Braunschweig-Lüneburg. In: *Board Game Studies. International Journal for the Study of Board Games* 6, 2003, S. 61–86; Adrian Seville: The Game of Goose and its influence on cartographical race games. In: *IMCOS Journal* 115, 2008, S. 51–57; Ders.: The geographical Jeux de l'Oie of Europe. In: *Belgeo* 3–4, 2008, S. 427–448; Caroline G. Goodfellow: The Development of the English Board Game, 1770–1850. In: *Board Games Studies. International Journal for the Study of Board Games* 1, 1998, S. 70–80; Regine Falkenberg: Reisespiele – Reiseziele. In: Hermann Bausinger (Hrsg.): *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*. München 1991, S. 284–290.

20 Wong 2007, S. 302.

21 Ebd.

Die einzelnen Felder sind emblematisch gestaltet, was durchaus in Anlehnung an die kunsthistorische Kategorie ernst genommen werden kann. Überschrift, kreisförmig gerahmtes Piktogramm und erklärender Text gehen hier jeweils eine Einheit ein, die mehr ist als die Summe ihrer Teile. Die Überschrift zeigt den Tag des Reiseverlaufs an, das darunterliegende Bild illustriert Orte, Sehenswürdigkeiten, Ereignisse oder – zumeist – Verkehrsmittel. Der Text darunter gibt wiederum an, was der Spieler auf diesem Feld zu tun hat: Vorrücken, Zurückziehen oder Aussetzen sind die üblichen Optionen. Das 41. Feld stellt sich etwa so dar, dass im kreisförmigen Bild unter der Tagesangabe ein geschmückter Tannenbaum dargestellt ist, überschrieben mit «Christmas». Der Text unter dem Bild zeigt, welche Auswirkungen dieses Weihnachtsfest auf den Spielverlauf hat: «1 More Throw». Ebenso wie die Emblematisierung der vergangenen Jahrhunderte fordert die Text-Bild-Einheit den Spieler zu einer Handlung auf und spricht einen Lesesinn an, der die Spielhandlung an die Bildleistung des Plans koppelt: Zu Weihnachten mag ein Extrawurf unter dem Baum liegen, der Samum des 36. Tages verdunkelt jedem die Sicht und drängt den Spieler zehn Felder zurück und bei der Explosion in Canton (Feld 43) verliert man einen Zug – der Spieler wird sich die Frage selbst beantworten müssen: Ist es die Freude über die Neujahrsfeier oder der Schreck über den Böller, der mich aussetzen lässt? Die vom Piktogramm aufgerufene Imagination übernimmt den Part eines länglichen Erzähltextes, der – wie sonst in der Tradition der geographischen Reisespiele meist üblich – im Regeltext nachgeschlagen werden müsste. Sie lässt dabei v.a. Leerstellen offen, deren Füllung zum Spielspaß beigetragen haben mag.

Der Autor hat zudem in einigen aufeinanderfolgenden Feldern kleine Geschichten versteckt, die sich erst durch genaues «Lesen» des Spielbretts als Sequenz, etwa wie in einem Comic oder einer anderen Bildergeschichte, offenbaren.²² Am prominentesten ist dies auf den Feldern 61 bis 66 durchgeführt – merkwürdigerweise anhand eines Dramas, das keine Entsprechung in Blys Reisebericht findet, auch nicht in Jules Vernes Roman; die kurze Episode bleibt Erfindung des Spielautoren. Auf Feld 61 herrscht noch klare Sicht, die das Schiff problemlos seinen Kurs halten lässt. Doch bereits auf Feld 62 zieht ein düsterer Sturm auf, der das Schiff auf ein Riff wirft (Feld 63). Als nächstes sieht man die Protagonistin Nellie Bly und einige andere Überlebende auf einem provisorischen Floß aus Trümmerteilen stehen (Feld 64). Man muss davon ausgehen, dass das Schiff die Kollision nicht überstanden hat. Glücklicherweise werden die Schiffbrüchigen auf dem nächsten Feld von einem Dreimastschoner gerettet und können die Fahrt auf diesem bei klarer Witterung fortsetzen (Felder 65 und 66).

22 Hier kann im Blick behalten werden, dass auch das «Lesen» des Spielbretts eine Art des Spielens ist, das gern von Kindern (oder Kunsthistorikern) betrieben wird. Die Aneignung und Anwendung von Spielmaterial verläuft v.a. bei der jungen Zielgruppe selten auf genau dem Weg, den der Verlag vorgesehen hatte. Am Rande zu bemerken ist, dass es Pulitzers *World war*, die mit *The Yellow Kid* 1885 einen der ersten modernen Comics veröffentlichte.

Ab dem 69. Feld wird die Einfahrt ins Zielfeld graphisch und thematisch vorbereitet. Die letzten Etappen führten Nellie Bly mit der transkontinentalen Eisenbahn durch die Vereinigten Staaten und so gehören auch die letzten Felder der Repräsentation des Schienenfahrzeugs: Zunächst wird sie im Weitwinkel vor den verschneiten Bergen der Sierra Nevada gezeigt, dann gelangt der Spieler nach einem überstandenen Indianerangriff (Feld 70)²³ ins Zentrum von Omaha (Feld 71), das einen direkten Zugang zum Zielfeld gewährt. Auch das ist wieder ein Feld, dessen Sinn und Handlungsanweisung sich aus den zeitgenössisch bekannten, historischen Bedingungen erklären lassen: Omaha war am Ende des 19. Jahrhunderts der wichtigste nordamerikanische Verkehrsknotenpunkt, erschlossen mit der 1863 fertiggestellten *First Transcontinental Railroad* und Sitz der *Union Pacific Railroad*, dem größten Eisenbahnnetz der USA. Sollte der Spieler nicht das Glück haben, auf dieser Abkürzung zu landen, schwenkt die Szenerie unter seinem Spielhütchen wieder auf die Ansicht des Verkehrsmittels: Wir sehen den letzten Waggon eines Zuges, von dessen Plattform Nellie Bly eine begeisterte Menschenmenge grüßt, «leaving Chicago». Durch die in den Gleisen angezeigte Kurvenfahrt nimmt der Zug die Spiralform des Spielplans in seine Bewegung auf. Im kommenden Feld wird die bisher starre Form des Emblems aufgebrochen und der Spieler schaut von oben auf den Zug, der – den Namen «Nellie Bly» tragend – von den Gleisen in einer weiten Kurve aufs Zielfeld geführt wird. Das vorletzte Feld und das Ziel sind dabei gestalterisch in eins gesetzt, so dass der Verlauf der Schienen wie bei einer Kamerafahrt schließlich in die Stadtansicht New Yorks fluchtet, die Fackel der Freiheitsstatue sinnreich tangierend und in das Depot der *P.R.R., Pennsylvania Railroad*, einfahrend. Im Zentrum der Reise steht also das Zentrum der westlichen Welt, New York City, genauer die Insel Manhattan mit der Brooklyn Bridge und der Freiheitsstatue als vorgelagerte Zeichen amerikanischer Freiheit und amerikanischen Fortschritts.²⁴ Mit so lautem Schall, dass selbst die den Ausruf festhaltende Schrift erzittert, verkündet die Posaune der Fama, was Nellie Bly, bzw. der Gewinner des Spiels, geleistet hat: «All records broken!» Weit aufragend im Zentrum, genau in der Mitte des Spielplans ist noch ein Wolkenkratzer zu erkennen, den man heute vielleicht allzu schnell mit dem *Empire State Building* verwechseln könnte, das allerdings erst 1931 vollendet wurde. Er ist mit einem wehenden Banner als das *New York World Building* ausgezeichnet – ein Blick in die Zukunft, denn es war gerade erst der Grundstein gelegt worden, auf dem bald das zur damaligen Zeit höchste Gebäude der Welt entstehen

23 Dies ist eine Anspielung auf Phileas Foggs Abenteuer in Jule Vernes Roman. In Blys Aufzeichnungen findet sich keine Indianer-Anekdote.

24 Der Sockel der Freiheitsstatue wurde durch eine großangelegte Spendenaktion in Pulitzers *World* finanziert. Pulitzer versprach, den Namen jedes Spenders zu drucken, egal wie klein der eingezahlte Betrag sei. Im Verlauf der Aktion veröffentlichte er zusätzlich anrührende Notizen zu den Spendern, etwa über eine Gruppe Kinder, die das Geld spendeten, das sie für den Zirkus gespart hatten. Vgl. Jonathan Harris: *A Statue for America. The First 100 Years of the Statue of Liberty*. New York 1985, S. 105.

sollte, der Hauptsitz von Joseph Pulitzers Zeitungsimperium. Im Mittelpunkt der eben umrundeten Welt steht also wieder die *World*, die Presse.

Es ist zu bemerken, dass das Spiel *Round the World with Nellie Bly* trotz seiner auffallend zeitnahen Veröffentlichung als künstlerisch durchdachtes und ausgestaltetes Werk gelten kann. Es kombiniert kulturell überlieferte Zeichensysteme wie die Spiral- und Emblemform mit Darstellungen zeitgenössischer Technik und verkürzenden Piktogrammen zur Darstellung einer stark mediatisierten und somit greifbaren Welt, auf der der Spieler seine Spielfigur und damit gewissermaßen auch sich selbst (im Monopoly heißt es oftmals: «Ich bin das Auto!») bewegt. Dass dies in einer ständigen Verhandlung zwischen einer Sphäre des «Realen» und des «Imaginären» geschieht, wird durch die Portraits von Nellie Bly und Jules Verne verdeutlicht. Die Journalistin Bly erdet das Geschehen auf dem Spielbrett, steht als Kronzeugin dafür ein, dass die in der Spielhandlung nacherlebten Abenteuer in dieser Abfolge passiert sind.²⁵ Sie steht auch für das kompetitive Element des Spiels.²⁶ Verne öffnet das Spiel für die Erzählungen hinter dem Plan, für die Vorstellungskraft, die Imagination, die durch Leerstellen im Spielverlauf und in der Bildwelt des Spielplans aktiviert wird. Deshalb wird auch Phileas Fogg im Nebel vor den Augen des Autors wie in einer Denkblase gezeigt: Das wahre Rennen, das mag uns diese Konstellation sagen, findet in der Fantasie der Spieler statt, die jeden neuen Zug mit Leben und Dramatik füllt.²⁷ Denn stets ist der Blick auf das Spielbrett dialektischer Natur: Es werden Steine auf einem Raster versetzt, der Spielzug aber zugleich aus einer göttergleichen Perspektive auf eine Miniaturwelt (oder einen Weltausschnitt) verfolgt. Der Spielplan ist ein Abbild der Welt, «an dem die Spieler beständig weiterarbeiten, in das sie handelnd eingreifen».²⁸ Sybille Krämer charakterisiert in diesem Sinne und im Rekurs auf Frederik Buytendijk «die Sphäre des Spiels» als «Sphäre des Bildes», das in seiner «Performanz [...] ein reales Wechselverhältnis mit dem Fiktiven» eröffnen kann: «Im Geschehen des Spiels wird das, worauf wir uns spielend beziehen [...] zur Verkörperung nicht einfach eines Darstellungspotenzials, vielmehr eines Bewegungspotenzials.» Hernach treten die Spieler in ein Wechselverhältnis zur Bildwelt des Spielbretts: Man kann sie nicht einfach nur anschauen,

25 Auch wenn wir natürlich wissen, dass sie nicht Opfer eines Schiffunglücks wurde und auf einem Floß über den Pazifik trieb, s. o.

26 Heute ist kaum noch bekannt, dass Bly sich in einem tatsächlichen Wettlauf befand: Gleichzeitig mit ihr brach Elizabeth Bisland als Reporterin für die *Cosmopolitan* ebenfalls zu einer Weltreise auf (in westlicher Richtung), kam allerdings erst nach 76 ½ Tagen wieder in New York an.

27 Pulitzers *World*-Redaktion mag das allerdings anders gesehen haben. Am Tag von Nellie Blys Rückkehr titelte die Zeitung: «Even Imagination's Record Pales Before the Performance of 'The World's' Globe-Circler.» Vgl. Wong 2007, S. 315.

28 Steffen Bogen: *Das Spielbrett als Bildfläche. Kunsthistorische Überlegungen zum Brettspiel*. Unveröffentlichter Festvortrag für Prof. Dr. Max J. Kobbert zur feierlichen Verabschiedung an der Kunstakademie Münster, am 17. Juli 2009, S. 1–2. Ich danke Steffen Bogen herzlich für den Einblick in sein Manuskript.

sondern mit ihr interagieren – und derweil einen bildlichen Ortswechsel vollziehen oder ein dramatisches Geschehen imaginieren.²⁹

III

Otto Maier hatte bereits früh den Anspruch erhoben, mit seinen Brettspielen die reinen Bedürfnisse der Gebrauchsgraphik zu übersteigen. So mussten an das erste Spiel, das nun bei «Otto Robert Maier. Verlagsanstalt künstlerisch ausgestatteter Spiele» unter der Nummer O.M.R. 1 erschien, die Erwartungen eines Flaggschiffes gerichtet sein.³⁰ Nach der hervorragenden Resonanz auf Jules Vernes Roman nahm er diesen als Motiv für *Reise um die Erde – Ein humoristisches geographisches Gesellschaftsspiel* auf. Da kein Autor überliefert ist, so können wir zumindest spekulieren, dass Maier selbst es erdachte, so wie «über die mehr als vier Jahrzehnte des Wirkens von Otto Robert Maier fast alle Publikationen aus Plänen des Verlegers hervorgingen und in seinem Auftrag erst ausgearbeitet wurden.»³¹ Auch an der Gestaltung des Spielbretts und der Coverillustration der Spielschachtel wird er mit gestaltender Hand und kritischem Blick beteiligt gewesen sein – ausführend ist die «Lith. Anst. v.a. Gatternicht, Stuttgart» angegeben.³²

Auf den bordeauxroten Grund der großformatigen Schachtel ist ein reichhaltiges Titelbild aufgebracht (Abb. 3). Unter einer geschwungenen Banderole mit dem Titel des Spiels zeigt sich eine, durch eine Palme im Mittelgrund als exotisch markierte Landschaft. Der an eine ägyptische oder maurische Bauweise erinnernde Leuchtturm und das Segelschiff lassen an einen nordafrikanischen Hafen denken, eine Vermutung, die durch die von der vorderen Küstenlinie in den Bereich außerhalb des Bildausschnitts sich ziehende pyramidale Architektur unterstützt wird. Der Blick wird zuerst auf eine Figurengruppe links unten gelenkt. Da stehen ein Indianer mit Federschmuck und Pfeilköcher, in der einen Hand einen Speer, in der anderen eine Pfeife haltend und ein Europäer mit Tropenhelm, Monokel und Safarikleidung, der mit seiner Linken auf einen Globus weist, auf dem er mit einem Zirkel in seiner Rechten etwas anzeigt. Gegenüber sitzt ihnen auf einem gepackten Warenbündel ein Matrose mit einer Pfeife in der Hand. Aus seiner Tasche ragt der Griff eines Revolvers. Abenteuerlich soll es werden, und exotisch, das zeigen diese

29 Sybille Krämer: Die Welt, ein Spiel? Über die Spielbewegung als Umkehrbarkeit. In: *Spielen. Zwischen Rausch und Regel*. Hrsg. v. Deutschen Hygiene-Museum. Ausst. Kat. 22.1.–31.10.2005 im Deutschen Hygiene-Museum in Dresden. Ostfildern-Ruit 2005, S. 11–17, hier S. 14.

30 Pollitz 1983, S. 81. Maier hatte schon über die Dorn'sche Buchhandlung Spiele vertrieben, *Reise um die Erde* ist aber das erste «offizielle» Spiel im Ravensburger Verlagsprogramm.

31 Ebd., S. 73. Nach freundlicher Auskunft des Altarchivars der Ravensburger AG Roland Einholz ist die Autoren-Zuschreibung zu Otto Robert Maier bisher noch ungeklärt und wird eher angezweifelt, da Ideen für Spiele in den ersten Jahren zumeist von außen eingereicht wurden.

32 Ebd., S. 69. Illustriert wurde das Spiel von E. Klein aus Stuttgart, der für Maier u.a. auch die Kindererzählungen Christoph von Schmidts bebilderte.



3 Otto Maier Verlag Ravensburg, *Reise um die Erde. Ein humoristisches geographisches Gesellschaftsspiel*, 1884. Schachtelillustration von E. Klein. Unternehmensarchiv Ravensburger

Figuren an. Ihre Bewaffnung – auch der europäische Gentleman trägt eine Pistole im Holster – lässt darauf schließen, dass die kommende Unternehmung nicht ungefährlich sein und dass man vielleicht auch seinen Begleitern nicht immer trauen können wird. Die Pfeifen schmücken die Handlung aber auch als gesellig, entspannend und geschmackvoll aus. Zudem lässt die Gruppe – nimmt man den Gaukler rechts oben hinzu – Assoziationen mit der Ikonographie der «Vier Erdteile» anklängen, wie sie etwa Giovanni Battista Tiepolo im berühmten Deckenfresco im Treppenhaus der Würzburger Residenz gemalt hat – ein deutlicher Hinweis auf den gelehrigen Charakter des Spiels. Rechts daneben sind einige Gegenstände aufgehäuft: In Leder gebundene Bücher, Schreibpapier, Tintenfass und Federkiel deuten erneut Gelehrsamkeit an, exotische Früchte, Pflanzen, Keramik, ein Leopardenfell und raffiniert gedrehte Muscheln weisen auf die Wunder der Ferne hin. Auch Waffen sind hier aufgestapelt: Speer, Samuraischwert, Bogen, Pfeil und Muskete lassen an Kolonialkämpfe denken. Der Stapel ist von einer großen Weltkarte hinterfangen, die mit

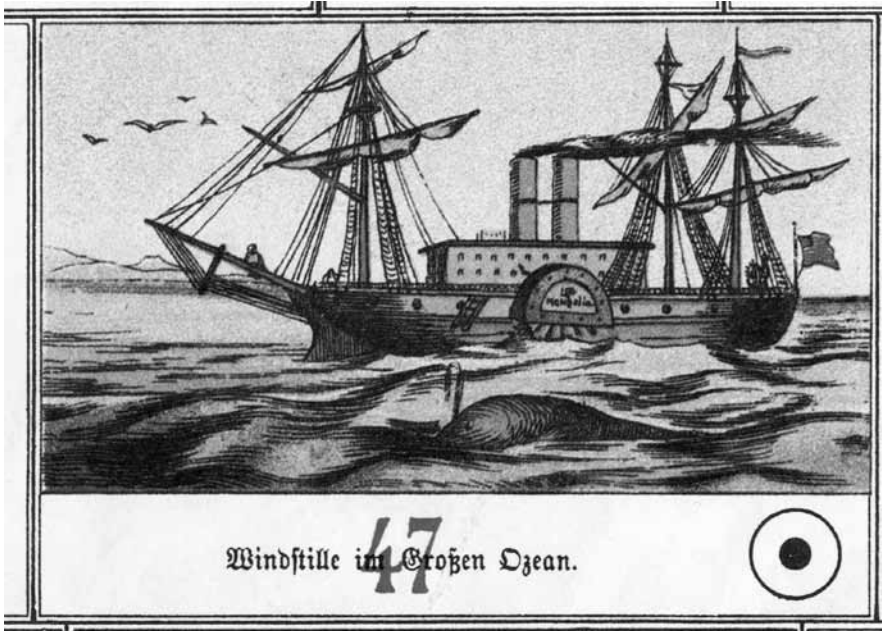
zwei goldenen Reißzwecken und einem Spiekernagel auf dem Rest des Bildes befestigt ist. Die Karte zeigt neben topographischen Details und einem Rastersystem auch eine rot eingezeichnete Reiseroute, die als diejenige Phileas Foggs' zu identifizieren ist – hier wird auf den geographisch-lehrreichen Anteil des Spiels verwiesen. Hinter der Karte schaut ein weißgewandeter Gaukler mit einem bunten Kegelhut, einer warzigen Pappnase und einem exotischen Saiteninstrument in den Händen hervor. Für den Leser des Romans oder durch den Spielplan ist er als Passepartout, der treue Diener Phileas Foggs (hier der Gentleman im Safarianzug) zu erkennen. In seiner witzigen Kleidung und dem breiten Grinsen steht er deutlich für den ›humoristischen‹ Teil des Spiels. Hinter ihm sehen wir die Tunnelöffnung eines Berges, aus der gerade eine Dampflok ausfährt. Wie in Nellie Blys Spiel werden also auch hier die beiden Hauptverkehrsmittel, Schiff und Eisenbahn, vorgestellt. Hinter all diesen inhaltlich deutbaren Bildteilen dürfen nicht der überdimensionierte Würfelbecher und die drei Würfel am rechten Bildrand übersehen werden: Sie schwören den Spieler vor dem Öffnen der Schachtel auf die grundlegende Mechanik im Inneren ein. Anders als bei *Round the World with Nellie Bly* lässt also bereits die Betrachtung des Titelbildes Rückschlüsse auf das Spielgeschehen und seine Ziele zu: Lehrreich soll es sein, aber auch ein abenteuerlicher und lustiger Wettkampf, der dennoch in geselliger, kultivierter Runde geführt werden kann.

Im Inneren findet der Spieler reiches Material vor: Bunt bemalte Spielfiguren aus Zinn, ein Haufen Spielgeld, ein Schälchen für die Kasse, einen kleinen Orden für den Gewinner und einen Würfel. Wie das beigelegte Regelblatt im Sperrsatz hervorhebt wird das Spiel «mit einem Würfel gespielt», wohl um Verwechslungen mit der Titelillustration, v.a. aber mit den klassischen Gänsespielregeln vorzubeugen.³³ Im Umfeld des südschwäbischen Pietismus, dem Maier entsprang, scheint das Spiel mit dem Würfel – im Gegensatz zum angelsächsischen und amerikanischen Protestantismus – kein Problem gewesen zu sein.³⁴ Im Deckel ist eine Zusammenfassung der Romanhandlung angegeben, das Werk wird abschließend «Erwachsenen und der reiferen Jugend bestens empfohlen». Auch wird erklärt, dass «eine deutsche Uebersetzung davon [...] in Wien bei A. Hartleben erschienen [ist] und Mk. 2,70 [kostet]».

Zuletzt ist der Spielplan aufzuklappen, der, wertig auf Karton aufgezogen, ein beeindruckendes Format hat. Er zeigt achtzig rechteckige Felder unterschiedlicher Größe (als Ausnahme sind die Felder 48 und 49 je trapezförmig). Sie sind in einem Spiralkurs angeordnet, wobei zur besseren Orientierung alle Felder in einer Reihe jeweils die gleiche Höhe haben und zur Mitte hin flacher werden. Alle Felder sind mit roten Ziffern in Reihenfolge markiert, einige sind mit einem weißen Kreis mit schwarzem Zentrum als Sonderfelder bezeichnet. Bunte Illustrationen schmücken 31 Felder, die übrigen sind mit gereimten Texten bedruckt, ganz als hätte Otto Maier

33 Vgl. Anm. 19.

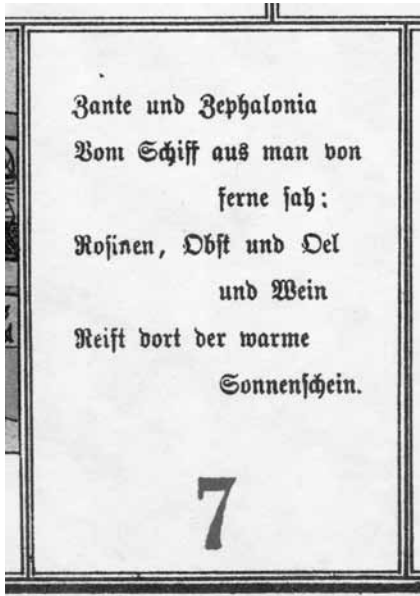
34 Rundel 1983, S. 23.



4 Windstille im großen Ozean. Detail aus: Otto Maier Verlag Ravensburg, *Reise um die Erde*, 1884. Reprint von 1983, Ravensburger

den – allerdings erst 1904 geschriebenen – Ruf Paul Hildebrandts nach einem höheren künstlerischen Niveau der Gesellschaftsspiele, namentlich der geographischen Reisespiele, gehört. Der Schulreformer, Pädagoge und Redakteur des Berliner *Kunstblattes* schrieb damals: «Einzelne dieser Spiele, wie die geographischen Reisespiele, sind sehr lehrreich und bringen den Kindern nicht nur spielend die geographische Lage einzelner Länder oder Orte bei, sondern suchen ihnen auch die einzelnen Gegenden durch Ansichten anschaulich zu machen. Leider steht der größte Teil dieser Spiele in künstlerischer Hinsicht weit unter dem Niveau der Mittelmäßigkeit; es wäre zu wünschen, daß die Fabrikanten erstklassige Künstler zur Herstellung dieser Tafeln heranziehen würden. Nicht zu verkennen ist, daß einzelne wenige dieser Spiele allenfalls genügen; künstlerisch hervorragend oder auch nur befriedigend ist kaum eines derselben. Die Verse der meisten dieser Spiele, soweit dieselben solche enthalten, sind auch von geringster Qualität. Hier ist ein Feld für Maler und Dichter, um rettend einzugreifen.»³⁵ Die Illustrationen sind je mit einem Textfeld versehen, das meist wie ein Titel unter ein Gemälde gesetzt ist: «Eisenbahnfahrt quer durch Indien», «Nachtlager im Urwald» oder «Windstille im Großen Ozean» (Abb. 4). In qualitativ hochwertiger Farblithographie zeigen die Bilder, wie auch im Spiel zu Nellie Blys

35 Paul Hildebrandt: *Das Spielzeug im Lebens des Kindes*. Berlin 1904, S. 185.



5 Textfeld. Detail aus: Otto Maier Verlag Ravensburg, *Reise um die Erde*, 1884. Reprint von 1983, Ravensburger

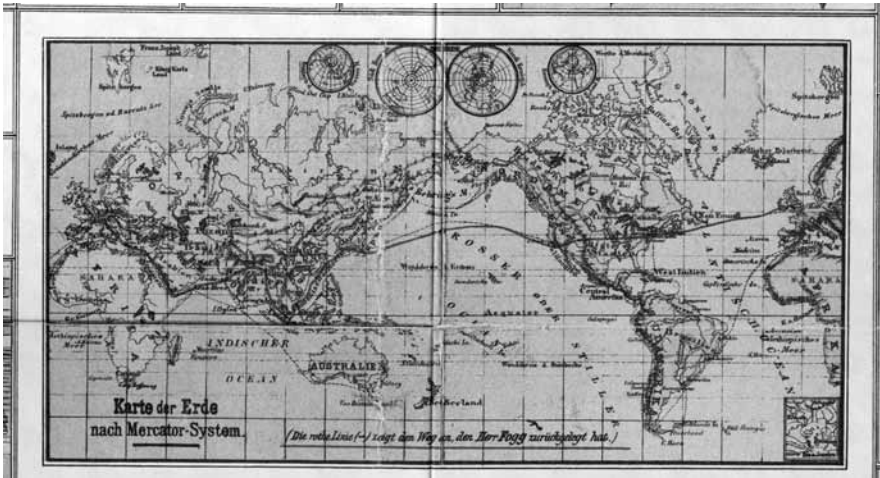
Weltreise, vielfach die Transportmittel Eisenbahn, Segel- und Dampfschiff, sparen aber auch nicht mit Exotismen wie einem Reitelefanten (Felder 28 und 29) oder einem Segelschlitten (Feld 61). Weitere Bilder zeigen beispielsweise Hafenszenen oder verdichten Teile der Romanhandlung, etwa den Kampf mit den Indianern (Felder 56 und 58) oder Passepartouts Zeit bei den japanischen Gauklern (Felder 42 und 44). Die Bewegung auf dem Spielplan ähnelt so dem Rundgang durch eine Gemäldegalerie: Seestücke, Landschaften, Genre- und Historienmalerei sind mustergültig aufgereiht. Durch ihre ebenfalls detaillierte Ausgestaltung können die Spielfiguren aus Zinn als Teilhaber des Geschehens in den aufgerufenen Bildwelten gesehen werden.³⁶

Die Reime auf den Textfeldern dienen einerseits ebenfalls der Erzählung

der Romanhandlung, sind andererseits oftmals aber auch belehrenden Inhalts, der unterhaltsam Erdkundewissen vermittelt: «Nach einer Fahrt von sieben Tag/ In Hongkong man vor Anker lag./Ein brittisch Eiland wie man weiß/Liegt beinah unterm Wendekreis» (Feld 36), «Utah ist das Mormonen-Land./Durch regen Fleiß gar wohl bekannt;/Am großen Salzsee das Gebiet/Durch Handel und Gewerbe blüht» (Feld 53) oder «Zante und Zephalonia/Vom Schiff aus man von ferne sah:/Rosinen, Obst und Oel und Wein/Reift dort der warme Sonnenschein» (Feld 7)³⁷ (Abb. 5). So wird hier wesentlich stärker als im amerikanischen Spiel die Idee einer Bildungsreise transportiert, wo nicht allein das schnelle Vorüberreifen, sondern das Betrachten und Studieren fremder Länder und ihrer kulturellen, landschaftlichen und wirtschaftlichen Eigenheiten Zweck der Unternehmung ist. Unterhaltung und Belehrung, das waren die beiden Hauptziele von Maiers verlegerischer und gestal-

36 Gewissermaßen könnten die Figuren auch die Rolle eines Flaneurs oder Betrachters *vor* den Bildern einnehmen, in diesem speziellen Fall hat eine solche Lesart aber durch die gestalterische Rückbindung der Spielfiguren an die Romanhandlung wenig Potential.

37 Die Regeln der Sonderfelder scheinen im Gegensatz zum Nellie Bly-Spiel keine unmittelbare Verbindung zum Geschehen im Text oder Bild des Spielplans zu haben. Einen seltsamen Beigeschmack hat Feld 12, das die wohl schlimmste Strafe, «kommt aus dem Spiel und muß wieder von vorne anfangen», mit dem Reim «Das Schiff fährt durch das rote Meer;/Bekannt uns von der Bibel her;/Es teilte sich einst auf Befehl,/Und mitten durch zog Israel» verknüpft.



6 Karte der Erde nach Mercator-System. Detail aus: Otto Maier Verlag Ravensburg, *Reise um die Erde*, 1884. Reprint von 1983, Ravensburger

tender Tätigkeit. Dass dies auch zeitgenössisch so wahrgenommen wurde, zeigt ein Brief der Heidelberger Lehrerin Marie Coppius an Otto Maier, die sich entschieden gegen eine so dialektische Haltung wehrte: «Vom pädagogischen Standpunkt aus verwerfe ich alle Spiele, welche dem Kinde ein Spiel vortäuschen und ihm dabei geographische und andere Kenntnisse beibringen sollen. Dies gehört in die Schule», mahnte sie, worauf Otto Maier sie einlud, für den Verlag ein «Pestalozzi-Fröbel-Bilderbuch» zu entwerfen.³⁸ Der belehrende Gedanke drückt sich auf dem Spielbrett v.a. in Form der «Karte der Erde nach Mercator-System» aus, die großformatig in der Mitte des Spielplans das Motiv der Titelillustration wieder aufnimmt (Abb. 6). Gerastert, topographisch genau und mit vier zusätzlichen Kreisprojektionsansichten versehen lässt sie keinen Zweifel daran, dass hier ein gelehrter Geist wirken soll. Die Auszeichnung mit dem Namen des berühmten Renaissance-Kartographen gereicht der Illustration zu akademischem Wert. Wie die Legende anzeigt, lässt sich hier die genaue Reiseroute, die «Herr Fogg zurückgelegt hat» anhand einer dicken roten Linie verfolgen. Bekannt ist, dass einige der ersten Reisespiele direkt auf Landkarten gespielt wurden und Verleger und Produzenten von Kartenwerken im 17. und 18. Jahrhundert ebenfalls Spielpläne herstellten und verkauften. Otto Maiers Erstling ruft diese Tradition indirekt noch einmal auf.³⁹ Die Spieler finden

38 Hasselblatt 1983, S. 47.

39 Die kulturhistorischen und -theoretischen Gemeinsamkeiten des Kartenlesens mit der Betrachtung von Spielplänen können hier leider nicht weiter ausgeführt werden. Als erste Ansatzpunkte zu weiteren Überlegungen seien folgende Publikationen angegeben: Olaf Breidbach: Kartenspiele. In: Steffen Siegel/Petra Weigel (Hrsg.): *Die Werkstatt des Kartographen. Materialien und Praktiken visueller Welterzeugung*. München 2011, S. 259–284 und Jörg Dünne: Die Karte als Operations-

auf dem Brett somit ein System vor, das der zeitgenössischen Geisteslage und Wahrnehmung entsprach; für den Anfang des 20. Jahrhunderts kann konstatiert werden, dass nun «aus einem System von Routen und Stationen [...] eine erste systematische Verkehrstopographie und Straßenkartographie [entsteht]. Die Menschen beginnen, sich Raum und Zeit stärker in Strukturen und Symbolen, in Vernetzungen und Abläufen vorzustellen», d.h., «man lernt, den Raum als Karte und die Karte als Raum zu denken».⁴⁰ Entsprechend wird der Spiralkurs der klassischen Reisespiele von Otto Maier auch aufgebrochen und eine Karte mit der Reiseroute ins Zentrum gesetzt, wodurch der Spieler seine Bewegung auf dem Brett mit einer Bewegung auf der Karte – und damit im Raum – parallel setzen kann.⁴¹ Die rote Linie ist die Projektion des spielerischen Erzählverlaufs, die Bewegung von Bild zu Bild auf dem Spielbrett kann als «Augenreise»⁴² verstanden werden, nicht unähnlich dem Kunstgenuss. Diese spielerische Art des Reisens hat eine relativ lange Vorprägung im deutschsprachigen Raum, die genaue Analyse der Bewegung, Narration und Bildbetrachtung im Brettspiel bleibt allerdings ein Forschungsdesiderat.⁴³ Janine Schiller plädiert in ihrem Text über *Reise durch die Schweiz*-Spiele – bis heute das populärste Reisespielthema – für eine Bewegung «von einem Ereignisbild zum nächsten wie in einem Film».⁴⁴ Richtig ist, dass die Spiele durch ihre Bildfolgen narrativ wirksam werden, die Abfolge zeigt sich in diesem Fall aber eher sequentiell wie in einer Bildergeschichte – oder eben wie in der Hängung in einer Galerie, denn der Spielplan will gelesen und mit wachem Blick erforscht werden.

Dass die Dynamik eines Spirallaufspiels wie *Round the World with Nellie Bly* durch die Gestaltung aus detailverliebten Lithographien, längeren Textteilen und der Verortung des Geschehens auf der Weltkarte verloren geht, ist zweitrangig. Die Geselligkeit in der Familie beim Betrachten der Lithographien und die lehrreichen Lektionen des Spiels scheinen Maier wichtiger gewesen zu sein als ein wettbewerbs- und geschwindigkeitsgetriebenes Spielerlebnis.

und Imaginationsmatrix. Zur Geschichte eines Raummediums. In: Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hrsg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2009, S. 49–69.

40 Janine Schiller: Spielräume im Brettspiel. «Reise durch die Schweiz». In: Schädler 2007, S. 143–149, hier S. 146.

41 Ebd.

42 Schiller 2007, S. 143.

43 Vgl. Falkenberg 1991; Schiller 2007.

44 Schiller 2007, S. 146.

IV

Diese Blicke auf zwei Weltreise-Brettspiele unterschiedlichen Charakters bekräftigen die von Bernward Thole schon 1992 formulierte Forderung nach einer stärkeren Beteiligung der Kunstgeschichte an der Brettspielforschung.⁴⁵ Durch genaue Betrachtung der bildlichen Elemente konnten Erzählstrategien erkannt und der geistige und kulturelle Hintergrund erklärt werden. *Round the World with Nellie Bly* zeigte sich so als schnelles, kompetitives Spiel, das eng an ein Medienereignis des Jahres 1890 geknüpft ist. Das Zusammenwirken der einzelnen Bildsphären, d.h. der emblematischen Felder, der Randillustrationen und des Zielfelds fordert vom Spieler eine Zusatzleistung; um die Narration zu gestalten, hat er imaginativ Leerstellen zu füllen und der Bildwelt des Spielplans selbst Leben einzuhauchen. Otto Maiers Entwurf lebt hingegen von einem pädagogisch-lehrreichen Konzept, das mit großen Abenteuern in fernen Ländern wirbt und diese auch reich bebildert vorführt. Durch die detailreichen Illustrationen ist hier weniger die Vorstellungskraft, als ein genaues Hinsehen und aufmerksames, lernendes Betrachten gefragt.

Round the World with Nellie Bly und *Reise um die Erde* sind Exempel für Brettspiele als künstlerisch ausgestaltete Artefakte, die gerade dem Kunsthistoriker Zugänge zu neuen oder bisher übersehenen Fragestellungen bieten. Es lohnt sich, die Spielpläne in ihrer performativen Bildlichkeit ernst zu nehmen, ihre graphische Gestaltung nach ihrem historischen, kulturellen und sozialen Gehalt zu befragen, ihre narrativen Strukturen aufzudecken, letztlich ihren künstlerischen Impetus zu beschreiben. Die Kunstwissenschaft stellt mit ihren traditionellen Methoden ebenso wie mit den neueren Tendenzen des Faches *die* Disziplin der *board game studies* dar. Ikonographie und Ikonologie können auch auf dem Spielbrett helfen, geistesgeschichtliche oder kulturelle Implikationen aufzuzeigen, eine spielerisch gewendete Bildhermeneutik mag dazu beitragen, den spezifischen, nicht-sprachlichen Spielsinn klarer zu fassen und eine Analyse des diagrammatischen Wesens von Brettspielen und ihrem Material die Darstellung komplexer Informationen und Handlungsanweisungen durch visuelle Strategien zu klären.

45 Bernward Thole: Umriss einer Spielekritik. In: Günther G. Bauer (Hrsg.): *Homo Ludens. Der spielende Mensch*. München und Salzburg 1992, Bd. 2, S. 15–42, hier S. 30.

Raummedium Computerspiel

Die internationale Computerspielforschung, die Game Studies, waren in der ausklingenden Dekade v.a. durch eine Debatte gekennzeichnet, deren Grunddissens sich auf die Frage reduzieren lässt, welcher Gattung digitale Spiele zugehören. Eine Gruppe von Forschern sprach sich dafür aus, Computerspiele als eine ›Art von Spiel‹ zu betrachten, die anderen, sie für eine ›Art von Text‹ zu nehmen. In beiden Ansätzen führt die Gegenstandsbestimmung jedoch zu Problemen: Wie der heute am Game Lab des MIT in Boston tätige Jesper Juul wegweisend zeigte,¹ können Ansätze, die Computerspiele der Gattung Text zuordnen, nicht hinreichend auf die notwendige Aktualisierung von Regeln im Spielvollzug eingehen: Während Texte fertig sind, sobald der Leser sie in die Hand nimmt und seine Lektüre allenfalls in der Vorstellungswelt aktualisiert wird, findet Spielen unweigerlich in der Gegenwart statt, auch dann, wenn das Sujet eine vergangene Zeit sein sollte. Umgekehrt kann mit diesem Herangehen kein hinreichendes Kriterium zur Unterscheidung von Spielen angegeben werden, die mit Hilfe eines Computers gespielt werden, und von solchen, die auch ohne Computer gespielt werden können.

Jedoch etabliert sich derzeit eine dritte Alternative als Ansatz für die Computerspielforschung, die aus den symmetrischen Defiziten beider Richtungen eine Konsequenz zieht. Der Grundgedanke ist, dass Computerspiele sowohl einer anderen Mediengattung als derjenigen des Textes zuzurechnen sind, und dass sie zugleich von traditionellen Spielen unterschieden werden müssen. Beide Bedingungen sind erfüllt, wenn Computerspiele der Mediengattung Bild zugesprochen werden. Bilder können in drei medialen Grundformen vorliegen, d.h. auf verschiedenem Wege Inhalte vermitteln: statisch, dynamisch und interaktiv.² Diese Vermittlungsweisen des Bildes sind die hinreichenden Bedingungen seiner Rezeption. Mit anderen Worten: Während die materielle Grundlage der Bilder (wie Leinwand oder Monitor) in allen drei Fällen statisch ist, unterscheiden sich die Bilderscheinungen für den Betrachter grundlegend: Dieser sieht in Gemälden und auf Fotografien Objekte, die ebenso statisch sind wie der Bildträger, in Filmen und Animationen hingegen können bewegte Objekte beobachtet werden und in Simulationsbildern kann nicht nur eine Bewegung gesehen, sondern diese zugleich beeinflusst werden.

1 Jesper Juul: *A Clash Between Game and Narrative*. 1998. http://www.jesperjuul.net/text/clash_between_game_and_narrative.html. (11.5.2012)

2 Lambert Wiesing: Virtuelle Realität: die Angleichung des Bildes an die Imagination. In: Ders.: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt a. M. 2005, S. 107–124.

Solcherart können Computerspiele also zur Gattung der Bilder gerechnet werden: Es sind bewegbare Bilderscheinungen, die damit eine Teilmenge des Simulationsbildes ausmachen.³ Was Computerspiele jedoch von Simulationsbildern unterscheidet, oder vielmehr, was Simulationsbilder zu Computerspielen macht, ist die besondere Verwendung des manipulierbaren Bildes zu Zwecken des Spiels. Ein Spiel liegt nach dem klassischen Begriff von Johan Huizinga und Roger Caillois dann vor, wenn aus freien Stücken eine autonome Ordnung (Regeln) akzeptiert und eine Grenze zum Alltag und der Wirklichkeit etabliert wird.⁴ Missverständlich an dieser Definition ist jedoch, dass unter einer solchen Grenzziehung zumeist eine materielle oder physische Distinktion verstanden wird.⁵ Genau dann wäre aber jedes Simulationsbild und schon jedes andere Bild ein Spiel, weil die wahrnehmbare Bilderscheinung stets immateriell und nur sichtbar ist. Umgekehrt wären unter dem Aspekt der Freiwilligkeit betrachtet, Computerspiele gar keine Spiele, weil es dem Nutzer ja nicht obliegt, die Regeln anzuerkennen, da sie als implementierte Regeln nicht umgangen werden können. Die Freiheit des Spiels besteht dagegen in etwas anderem: Was im Spiel geschieht, gilt nur im Spiel und muss nicht auf etwas außerhalb bezogen werden. Spielen kann etwas, muss aber nichts bedeuten; es ist wesentlich asignifikativ. Auf Computerspiele angewendet heißt das, dass mit Simulationsbildern immer dann gespielt wird, wenn sie nicht auf das Sujet der Bilderscheinung als eine externe Referenz bezogen werden. So kann man beispielsweise den Flugsimulator von Microsoft als Spiel verwenden und sich an der Steuerungsmechanik berauschen, oder man kann damit für die Verwendung eines wirklichen Flugzeugs trainieren und die Bilderscheinung in Bezug auf das Bildthema verwenden. Ebenso kann man mit einem Egoshooter für einen Amoklauf trainieren oder auch nicht – nur in letztem Fall handelt es sich bei der Benutzung des interaktiven Bildes um ein Spiel – um ein Spiel jedoch, dass erst dann gespielt werden kann, wenn es zuerst als Bild gesehen und mit den simulierten Objekten interagiert wird. Zurecht können diese Artefakte in ihrer spezifischen Verwendungsform als «Videospiele» angesprochen werden: Es sind Bilder, die vom Benutzer gesehen werden müssen, damit sie gespielt werden können, ohne dass die Möglichkeit zur Bezugnahme genutzt werden muss. Die spielerische Verwendung ist also die Minimalbedingung für die Benutzung aller Simulationsbilder; gar ist es die Minimalbedingung für Simulationsbilder als solche zu existieren, da diese ohne seine Benutzung kein Bild wären, mit dem interagiert wird.⁶

- 3 Lev Manovich: Navigable Space. Raumbewegung als kulturelle Form. In: Hans Beller (Hrsg.): *On-screen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*. Ostfildern Ruit 2000, S. 185–207.
- 4 Roger Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch* (Erstaufl. v. 1958) Frankfurt a. M. – Berlin – Wien 1982, Kap. 1.
- 5 Zu diesem in den Game Studies nach Huizinga benannten «Magic Circle» s. Katie Salen/Eric Zimmerman: *Rules of Play. Game Design Fundamentals*. Cambridge, MA – London 2004, S. 92–99.
- 6 Auch aus diesem Grund sind Computerspiele mit Kunst vergleichbar: Nicht nur setzt deren Herstellung technisches Geschick voraus; die vorrangige Rezeptionsweise beider ist auch «kontemplativ», insofern eine ästhetische Einstellung vorliegt.

Dass es sich bei Computerspielen um ein Agieren auf der Grundlage einer bildlichen Vermittlung handelt, wird zwar nur sehr selten explizit gemacht, die Einsicht bahnt sich jedoch schon seit längerem an: Bezeichnenderweise liegt eine Anerkennung von Computerspielen in ihrer bildlichen Vermittlungsform immer dort vor, wo die räumliche Konstitutionsleistung der Computerspiele behandelt wird. So hat Espen Aarseth vom Zentrum für Computerspielforschung in Kopenhagen in seinem wegweisenden Aufsatz von 2001 gar behauptet, dass das durchgehende Thema aller Computerspiele «Raum» sei.⁷ Mit «Thema» meint er damit freilich nicht die Narration – d.h. das Bildsujet als Referenz –, sondern worum es beim Benutzen der Spiele geht: Mit dem zu interagieren, was sie darbieten; und Computerspiele bieten einem Benutzer in erster Linie Konfigurationen von Raum an, die bildlich vermittelt sind und nur in der Bildbenutzung erfahren werden können. Tatsächlich wurde diese «thematische» Konstante der Computerspiele bereits 1997 bemerkt: In diesem Jahr veröffentlichte der amerikanische Medienwissenschaftler Mark Wolf den Vorschlag, Computerspiele anhand des jeweiligen Unterschieds zwischen dem Raum im Bild (onscreenspace) und dem Raum außerhalb des Bildes (offscreen-space) zu vergleichen.⁸ Wolf beruft sich bei seiner formalen Leitdifferenz auf eine Unterscheidung des Filmtheoretikers Noël Burch,⁹ der davon ausgeht, dass es für die Rezeption eines Films nicht allein entscheidend ist, was im Bild jeweils zu sehen ist, sondern auch, was gerade *nicht zu sehen*, durch Perspektive, Rahmung oder Kameraführung jedoch gleichwohl impliziert ist, zu einem späteren Zeitpunkt ins Bild kommen kann oder auch im Off verbleibt. Wolf betrachtet Computerspiele damit ungeachtet ihrer Narration oder auch der einzelnen Spielregeln allein anhand von «Raumgenres», die sich historisch verändern: Während Computerspiele anfangs zumeist «contained spaces» aufwiesen, also begrenzte Bildräume, die zwar einen Offscreenspace besitzen, aus dem Bildobjekte (wie Tischtennisbälle in PONG oder Raumschiffe in SPACEINVADERS) in den sichtbaren Bereich hineinkommen können, der aber für den Betrachter offscreen bleibt, wird nach und nach die Grenze des interaktiven Bildes dynamisch, wie etwa bei Spielen, die ein «locked scrolling» (einen vorgegebenen Bildlauf) aufweisen, und letztlich gar selbst interaktiv werden, wie dies bei vielen 3D-Spielen der Fall ist. Die Bildhandlung wird im Spiel damit durch die Raumgrenzen und ihre Variabilität sowie durch die in den Bildraum eingetragenen Objekte bedingt.¹⁰

7 Aarseth Espen: Allegorien des Raums. Räumlichkeit in Computerspielen. In: *Zeitschrift für Semiotik* 23.1, 2001, S. 301–318.

8 Mark J.P. Wolf: Inventing Space. Towards a Taxonomy of On- and Off-Screen Space in Video Games. In: *Film Quarterly* 51, 1997, S. 11–23.

9 Noël Burch: *Nana, or the Two Kinds of Space*. In: Ders.: *Theory of Film Practice* (Erste Aufl. v. 1961) Princeton 1981, S. 17–31.

10 Der deutsche Computerspielforscher Mathias Mertens kommt daher wie Aarseth zu dem Schluss, dass Computerspiele eine Narration nur in dem Sinne aufweisen, dass sie von Räumen (oder von Raumkonfigurationen) erzählen (Mathias Mertens: «A Mind Forever Voyaging» Durch Computer-

Wolfs Ansatz ist für die Computerspielforschung nicht nur deshalb wegweisend, weil er bereits nicht mehr in der Dichotomie von Text und Spiel denkt, sondern da er zugleich zeigt, dass der mediale Status der interaktiven Bildlichkeit innerhalb der Computerspiele zu einer Ausdifferenzierung der Bildraumstrukturen führt. Bedingt durch den Rückgriff auf die Filmanalyse macht Wolf dies v.a. an den primären Sichtbarkeitsgrenzen fest; die Analyse lässt sich aber ebenso für innerbildliche Raumstrukturen anwenden, wie für die nichtsichtbaren Anteile. Letzteres wird erst in der jüngsten Forschung hervorgehoben. Hiermit kann betont werden, dass das Computerspielbild sowohl visuelle als auch navigatorische Anteile besitzt, die als solche selbst nicht sichtbar sein müssen, und gleichwohl doch zum Simulationsbild gehören. So gründet die Interaktion in dem *«text-only»* Spiel ZORK von 1980 auf einem strikten Navigationsschematismus der Himmelsrichtungen (N – NE – E – S – SW – W – NW), ohne dass die induzierte Raumbewegung als solche visualisiert wird. Mit Wolf gesprochen ist der *«onscreenraum»* hier gänzlich außerhalb des Bildes, d.h. *«off the screen»*. Das Textadventure ist somit der bildräumliche Nullfall: ein auf die Interaktion reduziertes Simulationsbild, in dem keine Objekte visualisiert werden. Aber auch bei 3D-Bildausgaben kann eine Diskrepanz zwischen dem sichtbaren und dem spielbaren Bild bestehen: Der Computerspielphilosoph und -designer Ian Bogost von der Technischen Universität in Atlanta nennt dies den *«simulation gap»*¹¹, also die kleinen oder größeren Simulationslücken, die im Spiel gleichwohl visuell überbrückt sind. Gerade in Echtzeitstrategiespielen müssen auf der Handlungsebene oft nur eine betreffende Figur und deren Bestimmungsort angeklickt werden, damit die Figur an diese Stelle zieht, ohne dass die Gehbewegung im Einzelnen ausagiert, d.h. vom Spieler eingegeben oder induziert werden muss.¹² Die Unterschiede zwischen Simulationslücken können dabei derart gravierend sein, dass ganze Dimensionsunterschiede zwischen dem räumlichen Aktionsschema des Spielbildes und der visuellen Ausgabe bestehen.¹³ So sind in frühen Egoshootern zwar drei Dimensionen sichtbar, gespielt werden können aber nur Breite und Tiefe. Die Simulationslücke wird in DOOM von 1993 etwa dadurch überbrückt, dass es zum Anvisieren von Objekten, die oberhalb der Bewegungsfläche liegen, ausreicht,

spielräume von den Siebzigern bis heute. In: Claus Pias/Christian Holtorf (Hrsg.): *Escape! Computerspiele als Kulturtechnik*. Köln – Weimar – Wien 2007, S. 45–54.)

- 11 Ian Bogost: *Unit Operations. An Approach to Videogame Criticism*. Cambridge, MA – London 2006, S. 129–136.
- 12 Der Tendenz nach sind Computerspiele daher von den übrigen Simulationsbildern nicht nur durch die Verwendungsweise unterschieden, sondern auch durch den Reduktionismus: Während Interaktionsbilder, die als Simulationen verwendet werden sollen, möglichst viele Aspekte des simulierten Fahrzeugs oder der Umgebung aufweisen, sind Spiele auf markante Eigenschaften des Bildes oder die besondere Mechanik der Engine reduziert.
- 13 Clara Fernández-Vara/José Pablo Zagal/Michael Mateas: *Evolution of Spatial Configurations in Videogames*. In: *Proceedings of DiGRA 2005 Conference. Changing Views – Worlds in Play*. <http://digra.org/dl/db/06278.04249.pdf>. Als umfassende Monographie hervorzuheben ist Axel Stockburger: *The Rendered Arena. Modalities of Space in Video and Computer Games*. 2006. stockburger.co.uk/research/pdf/Stockburger_PhD.pdf.

die X-Koordinaten zur Deckung zu bringen. Erst mit Spielen wie DESCENT von 1995 oder QUAKE von 1996 kann die dritte Dimension nicht nur gesehen, sondern auch navigiert und bespielt werden.

Die Abweichungen der Bildräumlichkeit müssen jedoch nicht als Minderwertigkeit der Bilddarstellung gegenüber der Wirklichkeit gewertet werden, wie dies auch noch Aarseth in seinem Beitrag nahe legt: Computerspiele sind für ihn «Allegorien des Raums», d.h. Metaphern, die mehr oder minder zutreffende Zeichen sind für das, was sie darstellen. Jedoch besteht die Besonderheit von Computerspielen qua Spiel eben darin, dass sie ihre eigenen Ordnungen haben, die vom Benutzer des Mediums erspielt oder erfahren werden. Wäre der Gradmesser für Faszination der Räumlichkeit in Videospielen der Realismus des Simulationsbildes, so hätte bei «abstrakten» Spielen wie TETRIS kein Interesse aufkommen können, diese Simulationsbilder zu benutzen. Ganz im Gegenteil beruht der Spielvollzug gerade auf der Entkopplung von Bildraum und einem möglichen, externen Referenzraum.

Ebenso wie daher aus gutem Grund von einem «spatial turn» der Game Studies gesprochen werden kann,¹⁴ so führt dieser gleichwohl noch das Dogma der Repräsentativität mit sich: Denn fast alle Untersuchungen, die nach Mark Wolf zu den Räumen der Computerspiele erschienen sind, erkennen einerseits die große Varianz der Spielbildräumlichkeit an, messen diese aber andererseits sogleich wieder an ihrem Realismus, d.h. an der Abbildungsfunktion, die im asignifikativen Spiel ja gerade keine notwendige Bedingung der Bildrezeption ist. So hebt auch Steven Poole in einem einschlägigen Kapitel zur Geometrie der Bildobjekte hervor,¹⁵ dass der Schritt zur zentralperspektivischen und zugleich tiefenräumlichen Darstellung in Computerspielen ein neues Spielprinzip begründet, wie er im gleichen Zuge die Zentralperspektive als ein per se nachteiliges Darstellungsverfahren kennzeichnet: So müssen etwa projektionsbedingte Verzerrungen zum Rand hin durch einen verminderten Bildausschnitt kaschiert werden. In der Tat muss beim Übergang vom Raum zur Fläche immer eine Wahl für eine Projektionsform getroffen werden: Formen der Parallelprojektion, wie sie v.a. in Strategiespielen vorliegen, haben keine derartigen Verzerrungen, dafür wird dem Bildbetrachter kein eindeutiger Standpunkt gegenüber dem Bildraum zugewiesen. D.h., es gibt keine Projektionsart, die an sich besser ist als eine andere, sondern sie kann jeweils nur für einen bestimmten Zweck mehr oder weniger geeignet sein. Bei einem Egoshooter ist die Sehfeldbeschränkung etwa von Vorteil für das Spielprinzip bzw. beruht dieses zu einem großen Teil auf der Sichtfeldeingrenzung, denn der Spieler soll genötigt sein, die Gegner zu suchen und zu erkennen. Letzteres erfolgt dann durch die Zentrierung der Bildobjekte in der Bildmitte, die zugleich der Fluchtpunkt dieses Spielbildtyps

14 Für eine Sammlung der wichtigsten Texte der bisherigen Debatte sowie Forschungsperspektiven und Musteranalysen s. den Band Friedrich von Borries/Steffen P. Walz/Matthias Böttger (Hrsg.): *Space Time Play. Games, Architecture, and Urbanism. The Next Level*. Basel – Boston – Berlin 2007.

15 Steven Poole: *Trigger Happy. The Inner Life of Videogames*. London 2000, S. 125–148 (Abschnitt «Solid Geometry»).

ist. Andere Bildräumlichkeiten ermöglichen dagegen andere Formen der Aktion und Navigation.

Während noch bis vor kurzem v.a. auch unter dem Stichwort der «Immersion» eine Teleologie in der Entwicklung des Bildrealismus von Computerspielen zugrundegelegt wurde,¹⁶ wird in jüngsten Untersuchungen davon Abstand genommen, den Realismus des Bildes im Sinne einer Wirklichkeitsreferenz zu deuten.¹⁷ Aarseth selbst ist daher zuletzt dazu übergegangen, die Räumlichkeit von Computerspielen ganz «wertfrei» als ein Spektrum von Möglichkeiten des Interaktionsbildes zu beschreiben, dem nicht nur verschiedene Projektionsarten zugrunde liegen können und die in einem «streunenden» (perspektivischen) oder «omnipräsenten» (kartographischen) Blick resultieren, sondern in dem entweder eine diskret-sprunghafte oder eine geometrisch-kontinuierliche Raumbewegung stattfinden kann.¹⁸ Hiervon ausgehend ist es nun möglich, die Perspektiven,¹⁹ Kartierungen²⁰ und Wegstrecken²¹ in Computerspielen auf ihre Funktion im Spiel hin zu untersuchen, ohne eine referentielle Verwendungsweise des Computerspielbildes vorauszusetzen.²²

- 16 Alison McMahan: Immersion, Engagement, and Presence. A Method for Analyzing 3-D Video Games. In: Mark J.P. Wolf/Bernard Perron (Hrsg.): *The Video Game Theory Reader*. New York – London 2003, S. 67–86.
- 17 Bezeichnend ist auch eine jüngere Arbeit der früheren Immersionstheoretikerin Laurie Taylor. Sie spricht sich zwar für die Hinwendung zur Praxis oder Verwendungsweise von Computerspielen aus, beurteilt die Räumlichkeitsstrukturen aber nach wie vor im Abgleich mit der außerbildlichen Erfahrung; Laurie N. Taylor: *Toward a Spatial Practice in Video Games*. 2005. <http://www.gameology.org/node/809>.
- 18 Aarseth Espen/Solveig Marie Smedstad/Lise Sunnanå: A Multi-Dimensional Typology of Games. In: Marinka Copier/Joost Raessens (Hrsg.): *Level Up. Digital Game Research Conference*. Utrecht 2003, S. 48–53.
- 19 Stephan Schwingeler: *Die Raummaschine. Raum und Perspektive im Computerspiel*. Boizenburg 2008.
- 20 Stefan Eichhorn: Maps matter – Zur Karte im Computerspiel. In: *ifl Forum* 6, 2007, S. 229–239.
- 21 Stephan Günzel: Raum, Karte und Weg im Computerspiel. In: Jan Distelmeyer (Hrsg.): *Game over?! Perspektiven des Computerspiels*. Bielefeld 2008, S. 113–132.
- 22 Zuletzt bleibt auch die Narratologie nicht unbeeindruckt vom «spatial turn» der Computerspielforschung: Wie bereits von Celia Pearce (*The Interactive Book. A Guide to the Interactive Revolution*. Indianapolis 1997, S. 25ff.) vorgeschlagen, spricht sich der Medientheoretiker Henry Jenkins (Game Design as Narrative Architecture. In: Noah Wardrip-Fruin/Pat Harrigan (Hrsg.): *FirstPerson. New Media as Story, Performance, and Game*. Cambridge, MA – London 2004, S. 118–130) für eine Reform der Narratologie aus, insofern Computerspiele als «Erzählarchitekturen» zu charakterisieren wären, d.h. als Räume in denen sich Geschichten ereignen können, aus anderen Medien nachvollzogen werden oder fortgeschrieben werden, wodurch das räumliche Setting den Erzählinhalten als vorgängig anerkannt wird. Britta Neitzel (Point of View and Point of Action. Eine Perspektive auf die Perspektive in Computerspielen. In: *Hamburger Hefte zur Medienkultur* 5, 2007, S. 8–28) wiederum versteht die Perspektivierungen der Computerspiele als Diskursformen, die mit der Position des Erzählers in einem Text vergleichbar seien.

Neue Betrachter – Neue (Bild-)Räume

Die Autochrome-Projektion in Konkurrenz zur frühen Kinematographie

I Die Autochrome-Projektion. Forschungsprobleme und -desiderate

Die Autochromeforschung, die ihre Erkenntnisinteressen und Methoden überwiegend aus der Kunst- bzw. Fotografiegeschichte rekrutiert, befindet sich in einer paradoxen Situation: Bereits vor über einem Jahrzehnt konstatierten die französische Fotografiehistorikerin Nathalie Boulouch und der aus Österreich stammende Fotograf Arno Gisinger im Untertitel eines gemeinsam verfassten und in der Zeitschrift *Fotogeschichte* veröffentlichten Aufsatzes «das projizierte Bild als privilegierte Präsentationsform früher Farbfotografie».¹ Dieser erste und sogleich binationale Aufruf zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit den Vorführ- und Betrachtungsweisen des 1903 durch die Brüder Lumière erfundenen und ab 1907 kommerziell vertriebenen, ersten farbigen Direktadiapositivs musste sich noch auf eine grundlegende Bestandsaufnahme gebrauchstechnischer und rezeptionsgeschichtlicher Zeugnisse beschränken. Bis heute folgten ihm jedoch keine nennenswerten kunst- bzw. fotografiegeschichtlichen Untersuchungen zur Autochrome-Projektion. Eine Ausnahme bildet Jens Ruchatz' Dissertationsschrift *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*, die zwar der fotografischen Diaprojektion allgemein gewidmet ist, jedoch sowohl die Projektionsgeschichte des Autochromes als auch seine rhetorischen Gebrauchsweisen und ästhetischen Implikationen zumindest umreißt.²

Sucht man nach Gründen für die beschriebene Forschungslücke, so muss zunächst festgehalten werden, dass sich die Fotografiegeschichte für die gesamte fotografische Projektion bis heute wenig engagiert hat. Ihre «beschränkten akademischen wie methodischen Ressourcen» für eine adäquate Analyse «flüchtige(r) Bildfolgen» hat Ruchatz angeführt.³ In ihrer methodischen und inhaltlichen Breite ist seine Dissertation daher als ebenso grundlegend wie herausragend zu bewer-

1 Nathalie Boulouch, Arno Gisinger: «Der Grosse Erfolg der Autochrome-Platten liegt in ihrer Projektion». Das projizierte Bild als privilegierte Präsentationsform früher Farbfotografie. In: *Fotogeschichte* 74, 1999, S. 45–58.

2 Jens Ruchatz: *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*. Diss. Univ. Köln 2001. München 2003, S. 316–320 (Kapitel «Illusionen»).

3 Ebd., S. 13 und 15.

ten. In der Forschung zum Autochrome als farbigem Teilgebiet der Diapositive haben v.a. technische Unzulänglichkeiten eine eingehendere Beschäftigung mit der Projektion der Platten verzögert. Bis heute sind die Dichte der als Farbfilter auf die Autochromeplatte applizierten Kartoffelstärkekörner und die dadurch bedingte relative Lichtundurchlässigkeit des Autochromes als Eigenschaften des Farbdias unangefochten. Eine Projektion – das merkten auch Boulouch und Gisinger in ihrem Aufsatz 1999 an – war lediglich durch Vorführapparate mit starker Lichtquelle möglich.⁴ Diese konnten durch große Hitzeentwicklung bei langer Standzeit des Glasdiapositivs wiederum zu Beschädigungen an der Beschichtung der Platte führen. Im Zusammenhang mit den Überlieferungen zahlreicher Amateurfotoclubs, fotografischer Gesellschaften oder privater Veranstalter über öffentliche Vorführungen unter Verwendung von Bogenlampen und Großleinwänden – das bekannteste Beispiel stellt wohl Jules Gervais-Courtellemonts Eröffnung eines «Autochromepalastes» in Paris mit 250 Sitzplätzen und einer Großleinwand aus poliertem Glas dar⁵ – wird die Autochromeprojektion in Forscherkreisen bis heute als widersprüchliches Phänomen betrachtet. Die auch in großen Überblickswerken zur Autochrometechnik nach wie vor knapp ausfallenden Abschnitte zu den Projektionen belegen die Unsicherheit der gegenwärtigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Projektionsverfahren der Autochromeplatte.⁶

Während die 1980er und frühen 1990er Jahre als «Pionierzeit» der Autochromeforschung v.a. die systematische Aufarbeitung des Direktpositivverfahrens im Rahmen der Farbfotografiegeschichte sowie die Aushebung immer neuer Sammlungen in Europa und den USA beinhalteten, die das Interesse an Projektionsverfahren zeitweise schlicht überlagerten,⁷ konzentrieren sich die Ambitionen der Kunst- und Fotografiegeschichte seither v.a. auf die ästhetische Kategorisierung der entdeckten Bestände und machen eine weitere Vernachlässigung der Projektionsverfahren

4 Boulouch/Gisinger 1999, S. 49. Während für die Projektion auf kleine Leinwände (etwa 40 qm) eine einfache Glühlampe genügte, wurden für öffentliche Vorführungen auf Großleinwänden (etwa 2–3 qm) sog. «Bogenlampen» verwendet. Bei den Autochrome-Projektoren handelte es sich meist um Kohlebogenlampen, die Helligkeit über einen Lichtbogen erzeugten, der zwischen zwei Graphitelektroden brannte, s. Abb. 2 (Blick ins Innere einer Kohlebogenlampe und Graphitstifte).

5 Ebd., S. 54 und 58. Der sog. *Palais de l'autochromie* befand sich in einem Gebäude in der Rue Montmartre, in dem Gervais-Courtellemonts zuvor ein Fotogeschäft eröffnet hatte. Neben Porträtstudio und Projektionsraum befand sich dort auch ein Ausstellungsraum.

6 S. hierzu Jean-Paul Gandolfo/Bertrand Lavédrine: *L'autochrome Lumière. Secrets d'atelier et défis industriels*. Paris 2009 (Collection Archéologie et histoire de l'art, 29), S. 216, Abb. 161: Der einzige Abschnitt zu den Projektionsverfahren in einem der aktuellsten und umfangreichsten Bände zur Technikgeschichte des Autochromes umfasst etwa eine halbe Katalogseite. Nach der einleitenden Feststellung, die Platten seien in ihrer Entstehungszeit «oft» in Sälen mit starken Projektoren vorgeführt worden, folgen die Attestierung der Schädlichkeit dieser Methode und Ratschläge für die heutige Konservierung.

7 Das wohl bekannteste Überblickswerk zur Farbfotografie im deutschsprachigen Raum stellt Gert Koshofers *Farbfotografie* in drei Bänden dar (München 1981). In Frankreich ist hier v.a. die Jubiläumsausgabe *Autochromes – 80ème anniversaire 1904/1984 – Hommage à Louis Lumière* (Hrsg. v. Société Française de Photographie. Ausst. Kat. November 1984 im Grand Palais in Paris) zu nennen.

ren unmöglich. Die Untersuchung der piktorialistischen Tradition innerhalb der Autochromefotografie hatte sowohl durch die Anlehnung dieser Bewegung an Ästhetik und Kompositionsschemata der Malerei als auch an deren «klassische» Präsentationsformen noch eine Beschränkung auf eine rein kunsthistorische Methode ermöglicht.⁸ Die neuerlich im Visier der Autochromeforschung befindlichen, hinsichtlich Urhebererschaft und Gebrauch äußerst heterogenen Bildkonvolute, wie beispielsweise die umfangreichen Sammlungen zur Reise- oder Kriegsphotografie, verlangen hingegen eine verstärkte Beachtung der Herstellungs-, Gebrauchs- und Rezeptionszusammenhänge schon zur grundlegenden Erfassung der schieren Breite dieser Bestände.⁹ In gestalterischen Phänomenen, wie der Serie, werden zudem die Rückwirkungen der Gebrauchsformen auf die Ästhetik der Platten deutlich, was die Verbindung von rezeptionsgeschichtlicher und -ästhetischer Analyse als zukunftsweisendes methodisches Konzept der Autochromeforschung nahelegt.¹⁰ Die Anlage eines elaborierten Methodenkorpus' kann dieser Beitrag natürlich nicht leisten. Es soll jedoch in einem Zwischschritt anhand der französischen Autochrome-öffentlichkeit zunächst versucht werden, «im Hintergrund einzelner Aufführungsereignisse die sie übergreifenden Strukturen, Generalisierungen, Normen, Genres

8 V.a. die 1990er Jahre waren durch eine internationale Beachtung der «malerischen» Autochromefotografie geprägt, s. für Frankreich *Le Pictorialisme en France*. Hrsg. v. Michel Poivert. Ausst. Kat. 15.10.–14.11.1992 in der Bibliothèque Nationale de France in Paris. Paris 1992. Sylvain Morand, Hélène Pinet und Michel Poivert erschlossen in dem von ihnen herausgegebenen Katalog *Le Salon de photographie. Les écoles pictorialistes en Europe et aux États-Unis vers 1900* (Ausst. Kat. 22.6.–26.9.1993 im Musée Rodin in Paris. Paris 1993) nicht nur kontinentale und US-amerikanische Autochromebestände erstmals grundlegend, sondern zeigten auch die Präsentationsformen in der Tradition der Tafelbilder beispielsweise anhand von Ausstellungen und deren Hängung auf. Für die englischsprachige Forschung muss John Wood's Publikation *The Art of the Autochrome, the Birth of Color Photography* (Iowa 1993) hervorgehoben werden. Der von Patrick Daum und Francis Ribemont herausgegebene Ausstellungskatalog *La photographie pictorialiste en Europe 1888–1918* (Ausst. Kat. 19.10.2005–15.1.2006 im Musée des Beaux-Arts in Rennes. Paris 2005) klärt letzte Fragen zur europäischen Autochromefotografie des Piktoralismus und markiert wohl einen Endpunkt dieser fast zehnjährigen Forschungsdebatte.

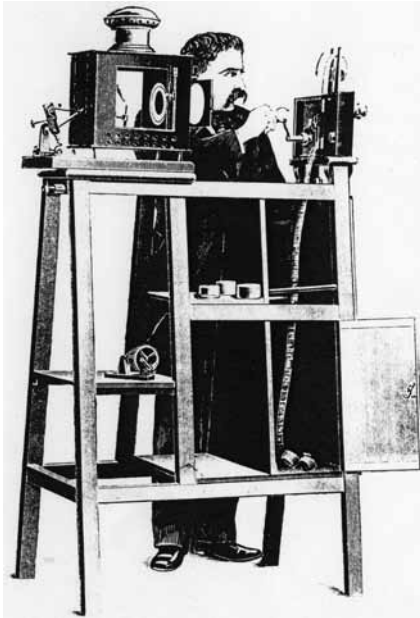
9 Zu ersten «Bestandsaufnahmen» auf diesem Gebiet hat wiederum Nathalie Boulouch beigetragen, s. z.B. *Voyager en couleurs. Photographies autochromes en Bretagne (1907–1929)*. Hrsg. v. Nathalie Boulouch. Ausst. Kat. 20.10.2007–4.7.2008 im Musée Albert Kahn in Boulogne-Billancourt. Rennes 2008; zur autochromen Kriegsphotografie s. Alain Fleischer (Hrsg.): *Couleurs de guerre. Autochromes 1914–1918. Reims & La Marne*. Paris 2006. Zum Autochromisten Jules Gervais-Courtellemont wurden in der Autochromeforschung bisher singuläre rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen vorgenommen, s. dazu v.a. folgende Publikationen von Emmanuelle Devos: *A travers le monde...* In: Emmanuelle Devos/Béatrice de Pastre (Hrsg.): *Les couleurs du voyage. L'œuvre photographique de Jules Gervais-Courtellemont*. Paris 2002, S. 13–34; Ders.: *Jules Gervais-Courtellemont à la Salle Charras. De la photographie au cinématographe*. In: 1895 56, 2008, S. 54–63; Ders.: *L'ailleurs breton de Jules Gervais-Courtellemont*. In: Ausst. Kat. *Voyager en couleurs* 2008, S. 39–44.

10 Zum hier verwendeten Begriff der Rezeptionsästhetik s. Wolfgang Kemp: *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. In: Ders. (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Köln 1985 (DuMont-Taschenbücher, 169), S. 7–27, hier S. 10: Der Autor definiert «die tragende Idee der Rezeptionsästhetik» an dieser Stelle wie folgt: «Die Betrachter sind immer schon im Bild – vorgesehen, im wörtlichen Verstand.»

und Erwartungen herauszuarbeiten»¹¹, um diese rezeptionsgeschichtlichen Ergebnisse dann für das Konstrukt des (Bild-)Raumes und dessen ästhetische Umsetzung in bisher unbearbeiteten Bildkonvoluten fruchtbar zu machen.

II Neue Betrachter. Autochrome und Kinematograf als konkurrierende Erfindungen der Brüder Lumière

Aus rein erfindungsgeschichtlicher Perspektive betrachtet, stellen die Inventionen *cinématographe* und *plaque autochrome*, die die Brüder Louis und Auguste Lumière im Abstand von sieben Jahren (1896 und 1903/07) präsentierten, zwei gleichermaßen bahnbrechende, zunächst jedoch getrennt voneinander entwickelte Neuschöpfungen der bis dahin weitgehend bewegungs- bzw. farblosen fotografischen Aufnahme- und Präsentationsverfahren dar. Der Kinematograf und der Autochromeprojektor sind zwar streng genommen – und dies wird schon bei einem Blick auf die Konstruktion deutlich (Abb. 1 und 2) – nur Weiterentwicklungen des Apparates, der bis ins frühe 20. Jahrhundert als *laterna magica* bezeichnet wurde: Ein Gehäuse mit einer Lichtquelle, in dem eine «Halterung [...] ein transparentes Projektionsbild [...] so fixiert, dass es von Licht durchdrungen und von einer optischen Linse als vergrößert



1 (links) Der Ingenieur Antoine Chavanon bei der ersten öffentlichen Präsentation des Kinematographen in Bordeaux, Anfang 1896: Die Zeichnung von Louis Poyet zeigt die Installation der per Kurbel betätigten Filmspule vor einer Kohlebogenlampe, wie sie auch für Autochromeprojektionen verwendet wurde

2 (oben) Der Schnitt durch die Kohlebogenlampe zur Autochromeprojektion zeigt die beiden Graphitelektroden, rechts daneben eine Packung mit Graphitstiften

11 Ruchatz 2003, S. 15.

ßertes Lichtbild auf die Leinwand geworfen wird»;¹² ihre historischen Entwicklungsgeschichten differierten jedoch zunächst stark hinsichtlich der von den Erfindern Lumière ursprünglich kalkulierten Rezipienten und deren Erwartungen.

Als Apparat zur laufenden Betrachtung der seit den 1870er Jahren praktizierten Serien- und Hochgeschwindigkeitsfotografie zur Patentierung eingereicht,¹³ wurde der Kinematograph zunächst einer Reihe von wissenschaftlichen Institutionen vorgeführt. Zwischen dem 17. April und dem 16. November 1895 stellten Antoine und Auguste Lumière in meist privat organisierten Schauen ihren Apparat mit neuartigem Greifer und perforiertem Filmstreifen u.a. mehrfach an der Sorbonne, vor Lesern der *Revue Générale des Sciences Appliquées* und in Brüssel vor Mitgliedern der *Association belge de Photographie* vor.¹⁴ Diese halbjährige Projektionstour galt jedoch – neben einer ersten Lancierung auf dem Projektionssektor bei gleichzeitiger Weiterentwicklung der Apparatur v.a. hinsichtlich der Länge der Filmstreifen¹⁵ – wohl auch zur Auslotung der möglichen Betrachtergruppen und -reaktionen. Die erstmalige Dekonstruktion natürlicher Bewegungsabläufe in den 1870er und -80er Jahren hatte die chronofotografischen Aufnahmen und ihre Präsentationen zwischen optischem Spektakel und wissenschaftlich beachteter, fotografischer Dokumentation platziert.¹⁶ Verfügte die Serienfotografie durch die Sichtbarmachung dem menschlichen Auge bisher verborgen gebliebener, optischer Phänomene über einen wissenschaftlichen «Informationsvorsprung» – das berühmteste Beispiel dafür stellt wohl Eadward Muybridges Serie eines galoppierenden Pferdes dar¹⁷ – so musste dieser im Kinematographen wieder hinter die vollkommene Bewegungsilusion zurücktreten.¹⁸ Damit verlagerten sich notwendigerweise auch die Betracht-

12 Martin Loiperdinger/Ludwig Maria Vogl-Bienek: Magie der Illusion. Die Projektion von Lichtbildern. In: *Kultur & Technik: das Magazin aus dem Deutschen Museum* 31, 2007, S. 32–37, hier S. 34. Zur Diaprojektion als «Vorgängermedium» des Kinematografen, der sich «erst allmählich» vom Vorläufer «emanzipiert» s. Ruchatz 2003, S. 309.

13 Der französische Originalzusatz zum Patentgesuch vom 13.2.1895 in Lyon lautet: «appareil servant à l'obtention et à la vision des épreuves chrono-photographiques» (Patent-Nr. 245032), abgedruckt in: Guy und Marjorie Borgé: *Les Lumières. Antoine, Auguste, Louis et les autres... l'invention du cinéma, les autochromes*. Lyon 2004, S. 68.

14 Borgé 2004, S. 67.

15 Ebd., S. 67–69. Parallel zu den Brüdern Lumière, die im Kinematograph Aufzeichnungs-, Kopier- und Wiedergabemedium zusammenfassten, arbeiteten Marey, Londe, die Brüder Latham und Edison an Weiterentwicklungen des Kinetoskop und des Kinetographen. Das Jahr vor der ersten kommerziellen Filmvorführung im *Grand Café* am 28.12.1895 ist in den filmwissenschaftlichen Untersuchungen zum Kinematographen hinsichtlich der Rezeptionsgeschichte des neuen Mediums jedoch noch relativ unerforscht.

16 Zur wissenschaftlichen Rezeption der Serienfotografie s. Eadward Muybridge: *Descriptive Zoopraxisgraphy or: the Science of Animal Locomotion*. Chicago 1893.

17 Zur angesprochenen Serie Muybridges, die erstmals das Phänomen des vollständigen Abhebens eines Pferdes vom Untergrund im Bewegungsvorgang des Galopps zeigte, und weiteren Tierserien s. Eadward Muybridge: *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion* (1897), 3 Bde. New York 1979. Bd. 3.

18 Ruchatz 2003, S. 313.

ter und ihre Erwartungen wieder in den Sektor von Spektakelschauen, wie er sich im 17. und 18. Jahrhundert für illusionistische *laterna magica*-Vorführungen nachweisen lässt.¹⁹ Neben einem kommerziellen Veranstaltungscharakter war die Öffentlichkeit des Kinematographen v.a. vom «mehr oder weniger zufälligen Zusammentreffen von Menschen heterogener Herkunft» sowie von einer beginnenden Vereinzelung des Publikums durch frühe massenmediale Präsentationsformen geprägt²⁰ – ein Umstand, dessen sich die Erfinder früh bewusst waren, und den sie durch ein Großangebot an gefälligen, da alltäglichen Filmthemen zu befriedigen suchten.²¹

Das Autochrome und seine Projektion wurden von den Brüdern Lumière als Endpunkt der Entwicklungsgeschichte eines v.a. von Amateurfotografen sehnsüchtig erwarteten, einfachen Verfahrens zur Herstellung von Farbaufnahmen lanciert und beworben

Naturgetreue Farbenbilder
macht jeder Amateur mittels der
Autochromplatten.

Ueberall erhältlich!

In jeder Kamera verwendbar.

Ausführliches Notzbuch frei auf Verlangen von der
Union Photographique Industrielle
Etablissements Lumière & Joula Réunion
Société anonyme au Capital de 6 720 000 Fr.
82, Rue de Rivoli, **PARIS.**

Lumières neueste Erzeugnisse:
„NEOS“-Auskopierpapier.
Gravüreähnliche Bilder.
Höchst künstlerischer Effekt!

„Violette Etikette“ Platten und Films:
Die allerempfindlichsten der Welt!

Haupt-Dépôts:
für Deutschland: **Firma Lumière, Mülhausen i. E.,**
für Oesterreich-Ungarn: **Bernh. Wachtl, Wien.**

3 Werbeanzeige der deutschen und österreichisch-ungarischen Depots der Firma Lumière für Autochromeplatten

- 19 Loiperdinger/Vogl-Bienek 2007, S. 33. Die Autoren verweisen v.a. auf Phantasmagorien u. ä. mysteriöse Verführungen, «wo für einen wohligen Schauer Eintritt zu bezahlen war». Zur Tradition der *laterna magica*-Vorführungen mit fotografischen Bildern im 19. Jahrhundert in Europa s. *Laterne magique et film peint. 400 ans de cinéma*. Hrsg. v. Donata Pesenti Campagnioni und Laurent Mannioni. Ausst. Kat. 14.10.2009–28.3.2010 in der Cinémathèque Française in Paris und 12.10.2010–9.1.2011 im Museo Nazionale del Cinema in Veneria Reale. Mailand 2009, S. 206–212 und 245–246.
- 20 Corinna Müller: *Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung*. Marburg 2008, S. 14. Die Autorin beschreibt die Determinanten der frühen Kinoöffentlichkeit in Anlehnung an Neidhardt Gerhards als «Encounter-Öffentlichkeit», «Veranstaltungsöffentlichkeit» und Öffentlichkeit der Massenmedien. Zur gesellschaftlichen Entgrenzung des Kinopublikums s. Ricarda Strobel: Vom Jahrmarkt in den Filmpalast. Kino und Film im ersten Jahrzehnt. In: Werner Faulstich (Hrsg.): *Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. Das erste Jahrzehnt*. Paderborn 2006, S. 71–83, hier S. 71. Die Autorin hebt die Verfügbarkeit von Freizeit in allen Gesellschaftsschichten um 1900 als Grund für die Heterogenität des frühen Kinopublikums hervor.
- 21 Borgé 2004, S. 67, 74: Auf dem Kongress der fotografischen Gesellschaften in Lyon zeigten die Brüder Lumière am 11.6.1895 insgesamt zehn Filme, die Louis allesamt selbst inszeniert und gedreht hatte. Auch das Angebot der ersten Vorführung im Grand Café unterstreicht die These eines breiten thematischen Filmangebots. Mit den Filmen *LE FIGARO*, *LE RADICAL* und *LA POSTE* wurden leicht verständliche Alltagszenen gegeben und zugleich unterschiedliche Interessengebiete des Publikums angesprochen.

(Abb. 3).²² Die international ab den 1850er Jahren vorangetriebenen Bemühungen um die Fotografie in «natürlichen» Farben resultierten im Autochrome 1903 in der Zusammenfassung der orange-roten, grünen und blau-violetten Farbfilter in Form unregelmäßig aufgebrachter Kartoffelstärkekörner, die nicht nur die Aufnahme mit einem einzigen Belichtungsvorgang ermöglichte,²³ sondern auch das Problem der Sichtbarkeit der Filter in sog. Linienrasterverfahren ausmerzte und damit maßgeblich zur Durchsetzung der Platte führte.²⁴ Von einer Farbplatte für Jedermann konnte dabei – v.a. im Bereich der Autochromeprojektion – vorerst keine Rede sein, da nicht nur die kostspieligen Platten, sondern v.a. die benötigten Leinwände und lichtstarken Projektoren meist nur im Verbund eines (Amateur-)Fotoclubs angeschafft werden konnten.²⁵ Seit Jahren an den Technikverbesserungen der fotografischen Aufnahme- und Projektionsverfahren interessiert,²⁶ waren es dann auch v.a. technische Spitzfindigkeiten für möglichst eindrucksvolle Farbergebnisse, die – neben piktorialistischen Szenerien – die Amateure interessierten und meist in Reisefotografien und den Farb- und Lichteindrücken fremder Länder ihren Ausdruck fanden.²⁷ Aus diesem spezialisierten Interesse resultierte zunächst auch ein spezialisierter, höchstens als semi-öffentlich zu beschreibender Betrachterkreis.

Aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive gibt es jedoch durchaus Anzeichen für Wechselbeziehungen zwischen Autochrome- und Filmprojektion hinsichtlich ihrer

22 Der Begriff «Amateurfotograf» müsste generell einmal auf seine differierenden Besetzungen innerhalb der internationalen Fotografiebewegungen der Zeit überprüft werden, wird hier jedoch ganz allgemein genutzt, um eine Gruppe zu beschreiben, die sich durch eine nicht vorhandene Professionalisierung des fotografischen Metiers sowohl in ökonomischer als auch in beruflicher Hinsicht auszeichnet. Caroline Fuchs (M.A., Universität Wien) danke ich in diesem Zusammenhang für den Hinweis auf Ulrich F. Keller: *The Myth of Art Photography. A Sociological Analysis*. In: *History of Photography* 8.4, Oktober–Dezember 1984, S. 249–275.

23 Zu den «couleurs naturelles» s. das erste Autochrome-Brevet der Brüder Lumière vom 17.12.1903 (Nr. 338.223), S. 2, ed. in: Gandolfo/Lavédrine 2009, S. 370–371. Bereits aus dem ersten Abschnitt des ersten Patents geht auch die Einfachheit der Handhabung als wesentliches Vermarktungskriterium in Fotoamateurkreisen hervor: «plaques sensibles, donnant des images colorées à l'aide de manipulations simples».

24 Zu den maßgeblich von Gabriel Lippmann, Edmond Becquerel, Charles Gros und Louis Ducos du Hauron vorangetriebenen Verfahren für die Herstellung von Farbplatten und -abzügen s. z.B.: Gandolfo/Lavédrine 2009, S. 64–77.

25 Vgl. ebd., S. 125 (Kapitelüberschrift «La couleur pour tous»).

26 Reine Amateurclubs entstanden erstmals nach 1880 in großer Zahl, s. Ruchatz 2003, S. 272–273.

27 Ruchatz 2003, S. 268: Reisebilder wurden ab 1850 zunächst in privaten Vorführungen zu beliebten Sujets. Die Amateurfotoclubs trieben die Farbbrillanz durch die Erfindung immer neuer Belichtungsversuche voran, auf die schließlich auch die Industrie wieder reagierte. So brachten die Brüder Lumière bald nicht nur Mittel zur Hypersensibilisierung der Platte heraus, sondern auf dem Markt erschienen auch fluorezierend beschichtete Leinwände, die eine noch größere Strahlkraft der durch die Körnung ohnehin schon piktorialistisch anmutenden Autochromeprojektionen versprachen, s. hierzu der Verweis Franz Paul Liesegangs auf Lewis Wright's und J. Anderton's New Opaque Lantern Screen, in: Ders.: *Dates and Sources. A contribution to the history of the art of projection and to cinematography*. Übers. v. Hermann Hecht. London 1986, S. 71; Boulouch/Gisinger 1999, S. 50; Gandolfo/Lavédrine 2009, S. 183–184.

Absatzmärkte und Betrachterkreise.²⁸ Eine erfolgreiche Koexistenz beider Projektionsverfahren offenbart sich bereits in den reinen Absatzzahlen der Platten und der langen Erfolgsgeschichte der Autochromeprojektion im Gegensatz zu übrigen fotografischen Projektionen: Von 1910 bis 1940 stieg die tägliche Produktion von Autochromeplatten der Firma Lumière nicht nur von 6.000 auf 70.000 Stück;²⁹ während der Kinematograph die Projektionen von schwarz-weiß bzw. colorierten Fotografien zu Beginn des 20. Jahrhunderts allmählich verdrängte, blieb das «Aufführungsereignis» der Autochromeprojektion in seinem öffentlichen Erfolg auch bis in die 1930er Jahre ungebrochen und wurde erst mit der massenhaften Verbreitung des Farbfilms vom Projektionsmarkt verdrängt.³⁰ Im Falle von Autochrome- und Filmprojektion belebte demnach wohl die Konkurrenz das Geschäft,³¹ was schließlich den Betrachterkreis des farbigen Diapositivs stark veränderte bzw. erweiterte.

Die Autochromeprojektion und ihre Protagonisten waren ab dem Zeitpunkt der Kommerzialisierung der Platten 1907 – neben dem begrenzten Absatzmarkt der Photoclubs – mit dem heterogenen und daher großen Rezipientenkreis des Kinematografen konfrontiert und zum äußerst gewinnversprechenden kommerziellen Sektor illusionistischer Projektionsspektakel hatten sie sowohl in technischer, als auch in rezeptionsgeschichtlicher Hinsicht durchaus etwas beizutragen: Während die Kinematographie mit den illusionistischen Effekten der Bewegung und Zeitlichkeit aufwartete, konnte die Autochromeprojektion mit einer brillanten, «multi-coloren Reproduktion der Wirklichkeit», sowie Raumwirkung überzeugen.³² Zeit-

- 28 Während die Autochromeforschung der Kunst- bzw. Fotografiegeschichte bisher kaum Ansätze zur Untersuchung von Wechselbeziehungen zwischen Autochrome- und Filmrezeption verfolgte, hat die Film- bzw. Medienwissenschaft die Autochromeprojektion bereits in ihr Betrachtungsfeld integriert, so beispielsweise im Rahmen der Analyse der Reisefilme, s. hierzu v.a. Annette Deeken: *Reisefilme: Ästhetik und Geschichte*. Remscheid 2004 (Filmstudien, 38), S. 149–166 (Abschnitt 2. «Das kinetische Reisebild») zum «Lichtbildvortrag».
- 29 Auguste und Louis Lumière: *Correspondances 1890–1953*. Erweitert und kommentiert von Jacques Rittaud-Hutinet. Paris 1994, S. 390.
- 30 Ruchatz 2003, S. 333 und Gandolfo/Lavédrine 2009, S. 271: «L'année 1931 voit le lancement du Filmcolor qui se substitue à l'autochrome.» Zu konkreten Vorführzahlen s. Kapitel III. Die Kine-macolor-Technik Charles Urbans (1906, erstmals vorgeführt 1909), der Farbfilm Léon Gaumonts von 1912 oder die Entwicklungen der Technicolor Motion Picture Corporation dürfen hier nicht vergessen werden. Das Technicolor-Verfahren setzte sich aber erst in den 1930er Jahren massenhaft durch. Ich möchte an dieser Stelle Jelena Rakin (M.A., Universität Zürich, Medienwissenschaft) für die fruchtbare Diskussion danken.
- 31 Ruchatz 2003, Kapitelüberschrift VI: «Konkurrenz belebt das Geschäft – Diaprojektion in Zeiten des Kinos».
- 32 Arno Gisinger: Die Welt in Farbe. Franz Bertolinis Autochrome-Photographien. In: Hanno Platzgummer (Hrsg.): *Farben aus der Dunkelkammer. Die Autochrome des Franz Bertolini 1908–1925*. Innsbruck 1996, S. 43–60, hier S. 44f. Das beschriebene Ringen um die illusionistische Vorherrschaft ist auf das Streben «nach perfekter Nachahmung der Natur» zurückzuführen, das im «naturwissenschaftlichen [19.] Jahrhundert für den photographischen Erfindergeist die Herausforderung schlechthin darstellte.»; s. hierzu ebenfalls Boulouch/Gisinger 1999, S. 51. Der Autor attestiert den Brüdern Lumière hier das Streben nach dem «Ideal von einem möglichst perfekten Simulakrum» bei der Erfindung von Autochrome und Kinematograph. Zur Bedeutung der Farbbrillanz s. Deeken

weise wurde die illusionistische Wirkung des Kinematographen auch von dem der Diaschau übertroffen: «Im Vergleich zum Film lassen sich mit dem Lichtbild-Medium ebenfalls Bewegungen und optische Effekte erzeugen, ein Wechsel zwischen Tag und Nacht zum Beispiel.»³³ Das Streben nach synästhetischer Illusionserfahrung in beiden Vorführpraktiken wird noch durch die Tatsache unterstrichen, dass sie jeweils durch Kommentare bzw. Musik «vertont» wurden.³⁴ Zudem hatte der Einsatz von Diaprojektionen auf dem Sektor der Pädagogik im 19. Jahrhundert bereits eine «Anleitung» des Blicks kultiviert, die v.a. im harmonischen und perfekt abgestimmten Zusammenspiel von Wort und Bild bestand und den Zielen der Autochromeprojektion zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu Gute kam.³⁵

Die regelrecht symbiotische Beziehung, die Autochromeprojektion und Kinetographie zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Wettbewerb um das frühe «Kinopublikum» eingingen, und die nicht nur erstgenannter das Überleben auf dem Markt der kommerziellen, öffentlichen Projektionen sicherte, belegen auch die bisherigen Untersuchungen zu den bekannten Vorführsälen. Emanuelle Devos hat in ihrem 2008 erschienenen Aufsatz zu den Autochromeprojektionen Jules Gervais-Courtellemonts u.a. erstmals die Aufzeichnungen der Ehefrau des Autochromisten ausgewertet.³⁶ Hier wurden Autochrome- und Filmprojektion nicht nur in Vorführungen gekoppelt. Devos hat auch die Bedeutung der Autochromevorführungen für den Projektionsraum der finanziell angeschlagenen Firma *Le Film d'Art* in den Jahren 1908 und 1909 nachgewiesen und zitiert Hélène Gervais-Courtellemont: «La Salle Charras marche très bien. Le grand succès pour nos «Visions d'Orient». En ce qui concerne le cinéma, on ne peut pas encore se prononcer.»³⁷ Die von den Brüdern Paul und Pierre Lafitte von 1908 an finanzierte Gesellschaft, durch die *Académie Française* und die *Comédie Française* unterstützt, eröffnete dem Autochrome im Gegenzug durch «qualitativ hochwertige Filme» sein «anspruchsvolleres Publikum, das bislang noch das Theater vorzog».³⁸ Schon kurz nach der Erfindung und Kommerzialisierung des Autochromes rekrutierten sich die Betrachter und auch Vorführorte der Autochromeprojektion also nicht mehr nur aus den Mitgliedern und Sälen der Fotoclubs, sondern auch aus jenen des frühen Kinopublikums und

2004, S. 162. Die Diapositive verfügten mit einem Durchmesser von bis zu 19 cm über eine viel höhere Bildqualität «als das Miniaturformat des Films». Zur Bedeutung der Tiefenwirkung für den Erfolg der fotografischen Projektion s. Strobel 2006, S. 71. Die Autorin verweist hier v.a. auf Furhmanns «Kaiser-Panorama».

33 Deeken 2004, S.162.

34 Ebd.

35 Ruchatz 2003, S. 228–229, hier S. 238–239: «Der Rhythmus der Bilder wurde hier vorgegeben und die Visualität durch das gesprochene Wort – nicht durch die selbstvergessene Lektüre – in Schach gehalten.»

36 Emmanuelles Devos' fotografiehistorischer Ansatz ist in der Autochromeforschung singulär und sicher ihrer Stellung als Direktorin der Cinémathèque Robert Lynen in Paris geschuldet.

37 Devos Charras 2008, S. 56, zit. nach einem Brief von Hélène Gervais-Courtellemont an ihren Bruder Paul Lallemant vom Winter 1908.

38 Strobel 2006, S. 77 und 79.

seinen Versammlungsorten und kannten selbst bald kaum noch gesellschaftliche Grenzen.³⁹

III Jules Gervais-Courtellemont als «change agent» der Autochromeprojektion und -gestaltung

Die noch rudimentäre Methodik zur Erforschung der im vergangenen Kapitel skizzierten Wechselbeziehungen zwischen Film- und Kinematographie wird jedoch v.a. daran deutlich, dass das genannte Konkurrenzverhältnis – im Gegensatz zu Untersuchungen der Filmwissenschaft⁴⁰ – noch nicht mit der Ästhetik der Autochrome als eigentlichem Interessengebiet der aktuellen Autochromeforschung in Relation gesetzt wurde.⁴¹ Welche Auswirkungen der beschriebene Betrachterwandel auf die Gestaltung der Autochromeplatten hatte und welche Anforderungen sich daraus für die heutige Autochromeforschung ergeben, soll daher im Folgenden umrissen werden.

Als Betrachtungsgegenstand für die im Rahmen dieses Aufsatzes nur exemplarisch durchführbare Studie soll der bereits angesprochene, französische Autochromist Jules Gervais-Courtellemont (1863–1931; im Folgenden G.-C.) dienen. Nach Jens Ruchatz' Definition in Anlehnung an die Diffusionsforschung darf er mit Fug und Recht als ein «change agent» der Autochromeprojektion und -gestaltung bezeichnet werden, da er an der «Schnittstelle zwischen technischer Produktion und sozialer Adaption [...] stand» und dort das genannte Konkurrenzverhältnis bewusst auf die von ihm produzierten und präsentierten Autochrome übertrug.⁴²

Die genannte «Schnittstelle» bildete der bereits erwähnte (s. Anm. 5), nach den Erfolgen in der *Salle Charras* 1911 in der Rue Montmartre von G.-C. gegründete *Palais de l'autochromie*, der nicht nur in seinen Ausmaßen einzigartig war, sondern durch seine Bewerbung in populären Zeitschriften, wie *L'Illustration* oder *The London Illustrated News*, internationale Bekanntheit erlangte.⁴³ Neben einer Ausstellungshalle, einem Porträtstudio und Laboratorium beherbergte der Bau auch einen

39 Vgl. Ruchatz 2003, S. 332–333, der noch eine örtliche Scheidung von Film und Projektion in «Variétés und Jahrmärkte» einerseits und «Vereinslokale, Schulhäuser und Museen» andererseits beschrieben hatte.

40 S. hierzu erneut Deeken 2004, S. 151. Die Autorin untersucht in ihrer filmwissenschaftlichen Studie nicht nur das kinetische Potential der Diavorführung, das diese in die Nähe bzw. Konkurrenz zur Filmprojektion rückt, sondern wirft unter der Überschrift «Ikonographische Formen der Reise» (Kap. 2.1) auch einen Blick auf die Rückwirkungen der beschriebenen Medienkonkurrenz innerhalb der Reisebilder auf die Ästhetik der Platten.

41 Lediglich Nathalie Boulouch widmete der «Kunst im Sessel zu reisen» einen kleinen Abschnitt in ihrem Artikel *Les «Visions d'Orient» de Jules Gervais-Courtellemont* (In: 1895 1996, S. 53–61, hier S. 59). Damit sprach sie erstmals die Ästhetik der Platten in Abhängigkeit vom Vortragskonzept des Autochromisten an.

42 Ruchatz 2003, S. 209.

43 Nathalie Boulouch: *The Documentary Use of the Autochrome in France*. In: *History of Photography* 18.2, Sommer 1994, S. 143–145, hier S. 145.

Vortrags- und Projektionssaal mit 250 Sitzplätzen, wo regelmäßig Projektionen mit in der Regel je etwa 100 Autochromen gegeben wurden.⁴⁴ Gezeigt wurden fast ausschließlich von ihm selbst auf ausgedehnten Reisen nach Palästina, Syrien, Ägypten, Algerien, Tunesien, Marokko und in die Türkei angefertigte Autochrome,⁴⁵ die er unter dem Obertitel *Visions d'Orient* schon in der Salle Charras präsentiert hatte (s. Anm. 32) und nun auch im eigenen Autochromesaal zu immer neuen Diaschauen zusammenstellte: Etwa 5.000 Platten mit den unterschiedlichsten Sujets, darunter Landschaften, Menschen, Alltagsszenen, Tiere, Wetter- und Lichtphänomene etc.⁴⁶ Die Vorführungen im «Autochromepalast» sowie in den ebenfalls von G.-C. in der französischen Provinz angebotenen und bis in die 1920er Jahre äußerst erfolgreichen mobilen Projektionen waren gegen ein Eintrittsgeld öffentlich zugänglich.⁴⁷

Die von G.-C. kreierte, ganz eigene Gestaltung der Autochrome der «Orientvisionen» war dabei sowohl von ökonomischen als auch persönlichen Anliegen des Autochromisten geprägt. Zu den gestalterischen Ansprüchen im wirtschaftlichen Sinn zählte v.a. die illusionistische Verwertbarkeit der Aufnahmen, die das Publikum in Erstaunen versetzen und den Vortrag – in Konkurrenz zum Kinematographen – zum attraktiven Spektakel machen sollten. Diese Ambitionen schlugen sich vor dem Hintergrund der gezeigten Bilder fremder Welten in der Idee eines «Nachreisens» nieder, das vom Fauteuil aus die Erlebnisse des Fotografen zu denen des Betrachters werden ließ.⁴⁸ Verstärkt wurde dieser letztgenannte Anspruch durch den konfessionellen Missionsgedanken des Fotografen, der nach frühen Orientreisen 1893 zum Islam konvertiert war und dem Zuschauer auch die religiös läuternde Wirkung der Reise näherbringen wollte.⁴⁹ Übertragen auf die konkrete Vorführsituation und vor dem Hintergrund der gezeigten «Reisebilder» bedeutete dies, dass

44 Ebd., S. 143. Die Anzahl der üblicherweise eingesetzten Autochrome pro Projektion ergibt sich aus Überlieferungen zu Projektionen der Autochromepioniere Léon Gimpel und Marcel Meys, welche den Lichtbildvortrag mit Autochromeplatten seit der ersten Projektion der Brüder Lumière im Großen Saal der Zeitschrift *L'Illustration* ehrgeizig vorantrieben.

45 Devos *Lailleurs* 2008, S. 39.

46 Béatrice de Pastre: Pour l'œil et pour l'esprit. In: Emmanuelle Devos/Béatrice de Pastre (Hrsg.): *Les couleurs du voyage. L'œuvre photographique de Jules Gervais-Courtellemont*. Paris 2002, S. 57–69, hier S. 66. Devos *Charras* 2008, S. 55. Schon kurz nach der Kommerzialisierung des Autochromeverfahrens 1907 reisten Hélène und Jules G.-C. nach Lyon, um den Brüdern Lumière die Autochrome ihrer letzten Orientreise zu präsentieren. Die *Société des amis de l'Université* ermöglichte dem Ehepaar nicht nur eine erste Vorführung, sondern lieferte auch zugleich den Titel dafür, und zwar «Visions d'Orient».

47 Boulouch 1994, S. 145, Anm. 9; Devos *A travers* 2008, S. 30. Die Projektionen wurden bis zu seinem Tod 1931 angeboten, der übrigens ausgerechnet mit der Entdeckung des Farbfilms zusammenfiel. In der Kriegszeit wurden sie durch die ebenfalls äußerst erfolgreiche und in Buchform mit Farbabzügen veröffentlichte Projektionsreihe *Les Champs de Bataille de la Marne* unterbrochen. Zwischen dem 17.11.1908 und dem 6.4.1909 zeigte Gervais-Courtellemont 140 «représentations des vues autochromes des *Visions d'Orient*» in der Salle Charras dem Pariser Publikum, hierzu Devos 2008, S. 58.

48 Ebd., S. 40.

49 Guy Courtellemont: Jules Gervais-Courtellemont (1863–1931) autochromiste. In: *History of Photography*. Herbst 1996, S. 255–256, hier S. 256. 1894 unternahm Jules G.-C. eine Pilgerreise nach Mekka.

Betrachter- und Bildraum unter Zuhilfenahme sowohl der illusionistischen Kunstgriffe als auch einer spezifischen Gestaltung der Platten zur Deckung gebracht werden sollten. Auf die rein projektionstechnischen Aspekte, die zur Identifikation des Betrachters beitrugen, soll nur kurz noch einmal eingegangen werden: Im fast gänzlich abgedunkelten Projektionssaal konnten die Autochromeplatten durch lichtstarke Projektoren bis zur Deckungsgleichheit der Proportionen von Betrachter und Bildraum vergrößert werden.⁵⁰ Durch die Beschichtung der Leinwände mit fluoreszierenden Mitteln für eine bessere Strahlkraft der Platten – G.-C. verfügte über eine gläserne Leinwand, vielleicht zur Rückprojektion⁵¹ – und durch die Anpassung des Helligkeitsgrades des Projektors an die Aufnahmesituation wurde die vom Betrachter erwartete «Syntheseleistung»⁵² zusätzlich erhöht. Stufenlose Übergänge zwischen den Platten, z.B. durch den Projektortyp *caméléon* mit Foto-Triac umgesetzt,⁵³ machten einen zusätzlichen Realitätsgewinn der «Bilderreisen» durch eine Verzeitlichung möglich. Nicht zu unterschätzen sind in diesem Zusammenhang auch die Bildkommentare, die G.-C. entweder selbst verfasste oder die vom befreundeten und ebenfalls orientbegeisterten Schriftsteller Pierre Loti angefertigt worden waren und von G.-C. verlesen wurden.⁵⁴ In enger Anlehnung an die gezeigten Autochrome waren sie von diesen beeinflusst und traten wiederum unterstützend zur Bildrhetorik hinzu.⁵⁵

In dem von Loti verfassten und von G.-C. illustrierten und 1896 erschienenen erotischen Reisebericht *Les trois dames de la Kasbah* findet sich ein frühes Beispiel für die gestalterische Angleichung des Bildraums der Fotografien an jenen des Betrachters bzw. Lesers innerhalb der Fotoplatte, die auch in den Autochromen

50 S. nochmals Anm. 4.

51 Boulouch/Gisinger 1999, S. 50 und 54. Liesegang oder Carl Zeiss etwa lieferten spezielle Schirme mit Aluminium-Bronze-Anstrich.

52 Ich beziehe mich hier auf Martina Löw: *Raumsoziologie*. Frankfurt a. M. 2005, S. 158–159, Kapitel 5.1 (Die Entstehung von Raum in der Wechselwirkung zwischen Handeln und Strukturen). Die zwischen dem «Spacing» als Handlung, d.h. dem Errichten, Bauen, Positionieren im Raum, und der «Syntheseleistung» als Zusammenfassung vorgefundener Strukturen zum Raum unterscheidet, die durch Wahrnehmungs-, Vorstellung- oder Erinnerungsprozesse geschieht.

53 Gandolfo/Lavédrine 2009, S. 216. Der gezeigte Apparat umfasst zwei Projektoren, sowie eine «Triode for Alternating Current» (Triac), durch die eine stufenlose Regulierung der Helligkeit in Abhängigkeit von der Belichtung der Platten möglich war, die wiederum einen homogenen Lichteffekt während des Vortrags garantierte. Der Einsatz des Triacs beweist u.a. die Bedeutung des Vorführrs für das Gelingen der Autochromeprojektion.

54 Bruno Vercier: *Les Orient de Pierre Loti par la photographie*. Paris 2006. Auf den letzten beiden Seiten der Publikation findet sich die Abb. einer karrikaturierenden Schilderung der Orientreise von Pierre Loti (Le Voyage de Loti, – par Henriot (Le journal amusant 1954, 10.2.1894, S. 4)), wo es u.a. heißt «A Jérusalem, Loti se fait crucifier pour éprouver les impressions divines qu'il veut traduire au lecteur...»

55 Zur symbiotischen Verbindung von Bild und Schrift s. Jules Gervais-Courtellemont: *Visions d'Orient*. In: *L'Illustration* 3535. 26.11.1910, S. 369–376. Die unpaginierte Einlage mit Farbdrucken aus dem Autochromebestand des Fotografen und durch ihn selbst beschrieben zeigt eine perfekte Harmonie von Text und Bild, die die Reisestationen in Form der benutzten Infrastruktur, der gesehenen Menschen und Orte nachvollziehbar macht.



4 Jules Gervais-Courtellemont, *Ohne Titel*, Frontispiz zu *Les trois dames de la Kasbah* (Detail), Photogravure, um 1897

Verwendung finden sollte und die G.-C.'s langjährige Erfahrung auf diesem Gebiet belegt (Abb. 4).⁵⁶ Eine der ›drei Damen der Kasbah‹ setzt ihren Fuß keck in den Raum vor der Bildarchitektur, indem die von G.-C. aufgenommene Photogravure an dieser Stelle bis auf den beschuhten Fuß des Modells weggeschnitten ist. Durch diesen Übergang vom Betrachter- in den Bildraum wird die Illusion einer Teilhabe am Geschehen befördert. In Illustrationen zur Reiseliteratur seit den 1890er Jahren erprobt, finden sich solche Staffage- und zugleich ›identifikatorischen‹ Elemente auch in zahlreichen Autochromeplatten. Interessant ist hier jedoch v.a., dass die Sehnsucht der Leser populärer Reiseliteratur nach einer Versenkung in fremde Welten – hier noch verstärkt durch die Beschreibung erotischer

Abenteuer – schon beim Anfertigen der Aufnahmen berücksichtigt wurde. Das Modell wurde nicht nur so positioniert, dass der verlockend gekrümmte Spann des weiblichen Fußes mit Troddel später freigestellt werden konnte; der Einsatz einer Bildarchitektur und die Beschreibung der Illustrationen als ›directes d'après nature‹ verstärken den Effekt der Überschreitung des Bildraumes in den Wirklichkeitsraum zusätzlich.

In den Autochromen, die G.-C. für die ›Orientvisionen‹ anfertigte, wurde die in Publikationen bereits erprobte, illusionistische Überschreitung des Bildraumes vor dem Hintergrund der Konkurrenzsituation mit dem Kinematographen schließlich mit einem Moment der Verzeitlichung verbunden.⁵⁷ Besonders deutlich wird dies an

56 Pierre Loti: *Les trois dames de la Kasbah. Illustrations directes d'après nature par Gervais-Courtellemont*. Paris 1897. Die Publikation handelt von der Algerierin Kadidja und ihren beiden Töchtern, die im alten Stadtviertel um die mittelalterliche Burg von Algier leben. Die jungen französischen Matrosen auf Landgang lernen durch die Begegnung mit ›den drei Damen der Kasbah‹ jedoch nicht nur die Freuden, sondern auch die Gefahren des unbekannten Orients kennen.

57 Ich möchte an dieser Stelle Hans-Michael Koetzle für den Hinweis auf eine Publikation mit Illustrationen G.-C.'s danken, die wohl als Vorläufer der genannten seriellen Anordnung von Fotografien als rhetorisches Mittel im Bereich der Buchillustration gewertet werden kann: Jules Gervais-Courtellemont: *Croquis Parisiens. Les plaisirs du dimanche à travers les rues. Illustrations directes d'après nature*. Text von Georges Montorgueil, Paris 1897, besprochen in: *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch 1890–2010*. Hrsg. v. Hans-Michael Koetzle. Ausst. Kat. 15.9.2011–8.1.2012 im Haus der Photographie in den Hamburger Deichtorhallen. München 2011.



5 Jules Gervais-Courtellemont, *Réception*, Konstantinopel, um 1907, Autochrome, 9 x 12 cm



6 Jules Gervais-Courtellemont, *Dame Turque chez elle*, Konstantinopel, um 1907, Autochrome, 9 x 12 cm

den beiden Autochromen mit türkischer Dame, die der Autochromist in Konstantinopel aufnahm, und die eine wohlhabende Frau türkischer Herkunft in der nahen Umgebung ihres Hauses zeigen (Abb. 5 und 6).⁵⁸ Nach der Verortung der Dame unter Freundinnen und Bekannten in der Verandazone eines Anwesens (*Réception*), wird dieselbe Frau lagernd auf einem Divan aus der Nähe und nicht mehr umringt von vertrauten Personen dargestellt (*Dame Turque chez elle*). Sie tritt damit als Hausherrin auf, die den Betrachter während der Projektion als ›Konstante‹ durch die Autochrome führt. Durch das Zeigen derselben Dame in verschiedenen Aktionen wurde bereits eine Verzeitlichung innerhalb der Serie erzeugt. War die Szenerie mit türkischer Dame in der ›Begrüßungsszene‹ noch an ein voyeuristisches Erleben einer fremdländischen Situation durch die Rezipienten der Autochromeprojektionen gekoppelt, so scheint diese zugunsten der Befriedigung der Neugier des Betrachters weiter aufgelöst: Im zweiten Autochrome lagert die Dame zwar noch unverändert auf dem Diwan, an die Stelle der Gefährtinnen – diese sind durch ein ›close up‹ der Aufnahme nun nicht mehr sichtbar – wird der Eintritt des Betrachters in den Bildraum suggeriert.

Die von mir angestellten Überlegungen zur Präsentation der beiden Autochrome müssen aufgrund der noch relativ unerforschten Autochromesammlung als hypothetisch angesehen werden, ebenso wie die Postulate zur Abfolge. Die aufgezeigten Bildelemente in Zusammenhang mit den rezeptionsgeschichtlichen Überlegungen machen jedoch eine Verknüpfung beider Untersuchungsgegenstände in der weiteren Autochromeforschung unabdingbar.

⁵⁸ Folgender Publikation ist die erstmalige Veröffentlichung der Bilder als zusammenhängendes Konvolut zu verdanken: Enis Batur u.a.: *Ottomanes. Autochromes de Jules Gervais-Courtellemont*. Saint-Pourçain-sur-Sioule 2005 (Collection D'un regard l'autre). Ich verwende hier erneut den Begriff der ›Serie‹ um die gestalterische Zielgerichtetheit der Aufnahmen zu betonen.

Vom *tableau vivant* zur *étude d'après nature*

Wandlungen der Raumbetrachtung im fotografischen Akt des 19. Jahrhunderts

I Eine «andere Natur» in neuen Räumen

«Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht» bemerkt Walter Benjamin, «anders vor allem so, dass an die Stelle eines vom Menschen mit Bewusstsein durchwirkten Raums ein unbewusst durchwirkter tritt.»¹ Die «andere Natur» postuliert Benjamin am besonderen Zeitmechanismus des fotografischen Bildes, bei dem Personen und Gegenstände aus ihrem lebendigen Zusammenhang in einen isolierten Zustand überführt werden und der aufgenommene Moment geradezu einzigartig und zuvor nicht denkbar gewesen ist. Die mitunter minutenlangen, später mindestens mehrere Sekunden andauernden Belichtungszeiten in den frühen fotografischen Verfahrensweisen zwangen die Modelle dazu, sich nach Möglichkeit unbewegt vor dem Kameraobjektiv zu platzieren. Im Gegensatz zu den späteren Momentaufnahmen ist die erlebte Zeit des Modells hier wesentlich rascher als die Technik, wodurch es zu einer bewussten Verfremdung und Wandlung der aufgezeichneten Körper im dargestellten Raum kommen musste. Benjamin beschreibt die Rolle der Modelle während der Aufnahme daher als das sukzessive Hineinwachsen in den fotografischen Bildraum: statt den Augenblick der Aufnahme wahrzunehmen, fühlen sie sich in diesen ein.² Der Bildraum emanzipiert sich in seiner Wahrnehmung auf diese Weise von zeitlichen Faktoren und wird Benjamin zufolge unbewusst durchwirkt.

Dieses unbewusste Durchwirken eines Raumes kann insbesondere in Bereichen der Fotografie exemplifiziert werden, die darauf abzielen, bildmäßig die Beschaffenheit und das Aussehen der Modelle aufzuzeichnen, sei es als Erinnerung, Dokumentation oder Studienarbeit. Der fotografische Akt durchläuft in diesem Zusammenhang ab den 1860er Jahren eine eigene künstlerische Entwicklung: *Académies* – ursprünglich die Bezeichnung einer obligatorischen Zeichenübung in der Kunsthochschule – belehrten als fotografierte *tableaux vivants* sowohl Kunststu-

1 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M. 1977, Bd. 2.1, S. 368–385, hier S. 371.

2 Benjamin 1977, S. 373.

denten als auch arrivierte Künstler beim Studium und in der Praxis am menschlichen Körper.³ Anstelle eines tatsächlich lebenden Modells sah man dessen Abbild, welches sich zudem in Posen bekannter kunstgeschichtlicher Meisterwerke vor der Kamera drapierte und nicht selten klassische Modi der Anatomie- und Morphologielehrbücher wiederholte. Das Studium am lebenden Körper wurde zudem vom Zeichensaal ins Fotoatelier verlegt, wodurch ad hoc Mechanismen der ästhetischen Inszenierbarkeit auf den Plan gerufen wurden, die auf diese Weise bislang beim Aktstudium keine Rolle gespielt hatten. Im ursprünglichen Sinne bezeichnete der Aktbegriff (lat. *agere* = handeln und *actus* = Handlung) die Positur des Modells von einer Bewegung in die nächste und hebelte so per se den Zeitfaktor für eine gewisse Dauer an Ort und Stelle aus. Aktmodelle im Medium der Fotografie aufzunehmen erscheint in diesem Zusammenhang als eine wahrhaftige Symbiose von Historizität und Zeitgenossenschaft.

Die Konvolute des französischen Fotografen Gaudenzio Marconi (1841–85) gehören zu den bekanntesten dieser Art von Aktaufnahmen. In der weitläufigen Forschung wird das ästhetische Qualitätsmoment seiner Aktaufnahmen bisweilen unter Wert diskutiert. Eingedenk des vorfotografischen Aufwandes – Einrichtung des Ateliers, Eruierung der Beleuchtungssituation und Bereitstellung markanter Requisiten bzw. des jeweiligen Staffagehintergrunds – den dieser Fotograf bei der Auswahl und geeigneten Anpassung seiner Modelle an das Bildrepertoire der griechisch-römischen Antike und der Alten Meister rekapituliert hat, kann mittlerweile der oft bemühte, rein praktische Wert dieser Studien längst ad acta gelegt werden. Nicht zuletzt wurde dadurch der markante Paradigmenwechsel innerhalb des Verständnisses und der Generierung von genuin künstlerischem Wissen verkannt, durch den der direkte, nahezu unmittelbare Bezug zum Leben vor dem Objektiv fixiert worden ist. Gleichermäßen konsequent lösen die *académies* schlagartig die klassisch dreigeteilten Etappen des akademischen Zeichenunterrichts als neues, technologisch bedingtes Wissensformat ab. Der reglementierte *Parcours* – die Zeichnung nach Vorlagen, nach Antiken und schließlich dem lebenden Modell – findet im Medium der fotografischen ›Papierkopie‹ auf diese Weise im Vergleich zur Arbeit mit dem lebenden Modell nicht nur eine permanent verfügbare, sondern auch eine kostengünstigere und nicht zuletzt alle Etappen exzerpierende Alternative.⁴

Im Folgenden soll beispielhaft die Spannweite der künstlerischen Raumkonstruktion in den *académies* anhand von drei Fallbeispielen aus den überlieferten Kon-

3 Vgl. Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwert: Akademien. Photographische Studien des nackten Körpers von Künstlern für Künstler. In: Michael Köhler/ Gisela Barche (Hrsg.): *Das Aktfoto. Ansichten vom Körper im photographischen Zeitalter – Ästhetik, Geschichte, Ideologie*. München 1985, S. 62–15; Ulrich Pohlmann: Die Aktfotographie im 19. Jahrhundert zwischen Ideal und Wirklichkeit. In: Ulrich Pohlmann/Rudolf Scheutle (Hrsg.): *Nude Visions. 150 Jahre Körperbilder in der Photographie*. Heidelberg 2009, S. 15–26.

4 Vgl. u.a. Ulrich Pohlmann: Körperbilder: Akte, Akademien, Anatomien. In: Ulrich Pohlmann/ Johann Georg Prinz Hohenzollern (Hrsg.): *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Male-rie im 19. Jahrhundert*. München 2004, S. 69–98, hier S. 70.

voluten von Gaudenzio Marconi diskutiert werden. Dargelegt wird der spezifische Aufnahmemodus, der den künstlerischen Raum nicht bloß konzipiert, sondern für den Betrachter geradeaus Parameter eines tatsächlich konstruierten Anschauungsraums in situ bereitstellt. Dieser durch die Kamera suggerierte und behutsam etablierte Anschauungsraum, der im Wesentlichen dem idealen Betrachterstandpunkt entspricht, zeigt hierbei auf, dass unterschiedliche Medien der Vorbilder in der fotografischen Aufnahme nicht nur lebendig erscheinen, sondern vielmehr auch als wahrhaftig aus dem Leben gewirkte Kunstwerke erscheinen können. Die Zäsuren zwischen Natur- und Kunstraum sind aufgebrochen und durchdringen gleichermaßen markant den von der Kamera aufgebauten Bildraum.

II *Tableau vivant, étude d'après nature, plâtres de la nature*

Bevor wir die Albumblätter von Marconi einer genaueren Raumanalyse unterziehen, seien noch einige Anmerkungen zur Begriffsgeschichte und dem konkreten Darstellungsmodus der *académies* vorausgeschickt. Verwandtschaftlich vereint mit den *tableaux vivants* sind die fotografischen Aktstudien aufgrund der körperlichen Nachahmung bekannter Kunstwerke, bei denen das Vorbild eindeutig oder zumindest mit einer gewissen Bestimmtheit vom Betrachter erkannt werden sollte. Die *académies* sind dem Sinne und künstlerischen Anspruch nach eine Sonderform der *tableaux vivants*, oder anders gesprochen: das stillegelegte Posieren in einem festgelegten Bild- und Raumausschnitt wurde – statt vor einem Publikum – nunmehr im Atelier ausgeführt. Der Fotograf am Auslöser entschied, wie der Aktkörper bildmäßig in Szene gesetzt wurde, wobei ebenso wie bei den historischen Aufführungen v.a. das Resultat überzeugen musste: machten sich Diskrepanzen zwischen dem Vorbild und dem gestellten, re-inszenierten Nachbild bemerkbar, wirkte dies zwangsläufig als fast unüberbrückbarer Makel, sei es im Hinblick auf die Rezeption durch das Publikum oder dem späteren Betrachter der fotografischen Wiedergabe. Im Gegenzug allerdings konnte die nahezu ideale Übereinkunft über eine passende Rollenzuweisung zwischen Modell und Motiv gar althergebrachte bildgebende Gattungen bis in die Wurzeln ihrer Herkunft erschüttern.⁵ Neben dem Zeitfaktor, der bei den aufgeführten *tableaux vivants* und der Arbeit mit dem lebenden Modell im Zeichensaal eine gewichtige Bedeutung innehatte, bot die fotografische Wiedergabe einer sorgsam gestellten Szene oder Pose den Vorteil der absoluten Genauigkeit. Als unbewegtes und in keiner Weise ephemeres Bild konnte eine *académie* nach Belieben ohne Restriktionen studiert werden. Paul Delaroche lobt gar den zeitbewussten Künstler, der die fotografische der tatsächlich sichtbaren Realität vorzieht. Ohne jegliches Scheitern der Malerei zu prophezeien, vertritt er die Auffassung, dass die Fotografie dem Künstler eine gewichtige Hilfe sein werde, nicht zuletzt aufgrund der Handhabung und Bereitstellung von hervorragenden Studienmaterialien:

5 Vgl. André Malraux: *Geist der Kunst – Metamorphose der Götter*. Berlin 1978, Bd. 3, S. 101.

«Was ihn [den Künstler; Anm. Verf.] am meisten an den fotografischen Zeichnungen beeindruckt, das ist die unnachahmliche Feinheit des Bildes, die doch in keiner Weise die ruhige Wirkung der Massen stört, noch irgendwie dem Gesamteindruck schadet [...] Der Maler wird in diesem Verfahren ein rasch arbeitendes Mittel finden, um Sammlungen von Studien zu machen, die er sonst nur mit großem Aufwand an Zeit, Mühe und mit geringerer Vollkommenheit herstellen könnte, wie groß sein Talent auch sein mag.»⁶

Was Delaroche als «die ruhige Wirkung der Massen» beschreibt, die das fotografische Aufzeichnungsverfahren dokumentierte, sollte ab den 1860er Jahren als sog. *étude d'après nature* qualitative Konturen annehmen. Neben Stillleben, Aufnahmen von Landschaften und Architektur, Kunstreproduktionen sowie Tier-, Pflanzen- und Baumstudien waren es v.a. auch Aktdarstellungen, die unter dieser Bezeichnung als Lehrmittel und Vorlagen im Kunstunterricht als auch im Werkstattbetrieb ausgebildeter Künstler zum Einsatz kamen. Die fotografische, auf Albuminpapier fixierte Studie, fungierte demnach gleichberechtigt neben Kunstreproduktionen, ebenso wie im Sinne einer echten, neuartigen Reproduktion. Bei den Aktaufnahmen, die mitunter aufgrund ihrer Freizügigkeit in der Darstellung des nackten, unretuschierten Körpers nicht unumstritten waren, lieferte die Zugehörigkeit zu dem Genre der *études* nicht zuletzt auch eine Legitimation, die die Urheber dieser Aufnahmen vor strafrechtlichen Verfahren seitens der Sittenpolizei bewahrte.⁷ Zudem wurden die *académies* fortan offiziell als Bildvorlagen für den Künstlerbedarf anerkannt und ihr Vertrieb ermöglicht. Waren die fotografischen Aktaufnahmen einmal in den Kreis der reglementierten Arbeits- und Studienutensilien aufgenommen, blieb bisweilen heftige Kritik an der Trivialität der menschlichen Modelle nicht aus, die zwangsläufig – gerade für das streng geschulte akademische Auge – Risse und Blessuren im Vergleich mit der Idealvorstellung antiker Schönheit erkennbar werden ließen.⁸ Die Praxis übermannt hier die Kritik, denn sowohl im akademischen Studienprozess wie auch im privaten Werkstattprozess – teils sehr speziell auf die Werkgenese abgestimmt – kamen *académies* zum Einsatz und bezeugen somit die bislang für das künstlerische Spektrum unentdeckte «réalité dévillée»,⁹ die François Millet gar in seinen Korrespondenzen als in der Funktionsweise von «plâtres de la nature»¹⁰ lobend hervorhob. Nicht zuletzt zielte die künst-

6 François Arago, nachgew. bei Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Theorie der Fotografie*, 4 Bde. München 1980, Bd. 1, S. 52.

7 Vgl. Elizabeth Anne McCauley: *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848–1871*. New Haven 1994, S. 172.

8 Vgl. André-Adolphe-Eugène Disdéri: *Die Photographie als Bildende Kunst*. Bearb. v. Dr. A. H. Weiske, Berlin 1864, S. 306–308.

9 Dominique Planchon-de-Font-Réaulx: *La photographie comme modèle. Les études d'après nature*. In: Alain d'Hooghe (Hrsg.): *Autour du symbolisme. Photographie et peinture au XIXe siècle*. Brüssel 2004, S. 59–68, hier S. 63.

10 Julia Cartwright (Hrsg.): *Jean-François Millet. Sein Leben und seine Briefe*. Leipzig 1903, S. 161.

lerische Konstruktion des fotografischen Anschauungsraums darauf ab, Parameter der musealen Präsentation und den Duktus der Zeichnung mit dem Medium des Albuminabzuges zu assimilieren.

Um die Möglichkeiten der Bild- und Raumkonstruktion im fotografischen Akt anhand der hier herangezogenen Fallbeispiele genauer betrachten zu können, sei ein kurzer Blick auf die philosophische Raumsystematik nach Elisabeth Ströker erlaubt, die den literarischen Raum in jeweils spezifisch artikulierte Wahrnehmungsformen unterscheidet.¹¹ Die Autorin bietet in ihrer Unterscheidung zwischen ‹Aktionsraum›, ‹gelebtem Raum› (auch ‹gestimmtem Raum›) und ‹Anschauungsraum› einen interdisziplinären Ansatz, durch den es ermöglicht wird, sowohl den modus operandi als auch die ästhetische Ausbildung des fotografischen Bildraumes eingehend zu betrachten. Nach Ströker besitzt jedes Raummodell bestimmte Qualitäten und phänomenologische Eigenschaften, die es dem Leser bzw. Betrachter erlauben, die dargestellte Wirklichkeitssituation zu begreifen und Rückschlüsse auf die Funktion des künstlerischen Raumes zu ziehen. Während der ‹Aktionsraum› im Begriff steht, jeglichen Handlungsspielraum abzubilden, so dient der ‹gestimmte Raum› primär und ausschließlich dem Ausdruck und der subjektiven Lektüre aller Raumelemente, sei es die Stimmungslage oder der emotionale Ausdruck der Personen als auch das spezifische Setting und Repertoire. Der ‹Anschauungsraum› bildet einen Sonderfall innerhalb von Strökers Argumentationsmodell, erscheint dieser doch als eine Sonderform des Aktionsraumes indem er eine Affinität zu den Strukturen eines bewusst wahrgenommenen Aktionsraumes in sich aufnimmt. Dennoch unterscheidet sich die Wahrnehmung einer konkreten Handlung grundlegend von der reinen Wahrnehmung des Anschauungsraumes und der deskriptiven Dominanz der Sehfähigkeit, die durch dieses Raummodell motiviert wird. Im Anschauungsraum ist die Eigendynamik des Körpers auf das Nötigste reduziert, bisweilen ‹eingefroren› und aufgrund der intensiven Betrachtung bleibt der Körper sich selbst fern, lässt Platz für die Wahrnehmung des Raumausschnittes mit all seinen (enthaltenden) Elementen. Die Betrachtung des Anschauungsraumes ist bisweilen abstrakt, d.h. sämtliche Elemente fließen in die Bewertung ein.

Per se müssen die Konstitution und Konstruktion des Anschauungsraumes für die Untersuchung des künstlerischen Raumes in seinen unterschiedlichen Medien die ausschlaggebende Kraft bei der Erfahrung und Betrachtung sein. Aktionsräume sind in nuce Parameter der unmittelbaren Erfahrbarkeit und Beurteilung von Handlungen. Selbst bei den vor Publikum aufgeführten *tableaux vivants* wird das Bild vor der Lektüre der Darstellung erst stillgestellt und auf einen idealen Mo-

11 Elisabeth Ströker, *Philosophische Untersuchungen zum Raum*. Frankfurt a. M. 1977, S. 93ff. Die methodische Analyse der Raumdarstellung wurde von Gerhard Hoffmann weitergeführt und um weitere phänomenologische Analyseschritte erweitert, vgl. Gerhard Hoffmann: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit*. Stuttgart 1978.

ment der Betrachtung hin konzipiert. Das ›Davor‹ und ›Danach‹ fließt in diese Bildkonstruktion ein, wobei der Aktionsraum solitär und isoliert erkennbar bleibt und unmittelbar in die Anschauung übergeht. Dem ›Anschauungsraum‹ kommt so eine grundlegende Bedeutung zu und er erfährt gerade in der Fotografie eine völlig andere Dimension der künstlerischen Wahrnehmung: das vor der Kamera Sichtbare wird in jener Form später abgespeichert werden, in der es der Fotograf vor dem Objektiv fixiert hat. Grundlegend für den Anschauungsraum ist demnach die Statik der Betrachtung, die sowohl Elemente einer angezeigten Aktion als auch Stimmung in sich trägt. Benjamin hat dieses Zusammentreffen unterschiedlicher Raumkonzepte in der Fotografie als »unbewusst durchwirkt« gekennzeichnet und beschreibt hierbei nicht zuletzt die eigenwillige »réalité dévillée«,¹² die Eigenschaften von »gestimmten« und handlungsbezogenen Raumelementen in der fotografischen Wiedergabe in sich subsumiert.

III Die Semantik und Perspektive des fotografischen Anschauungsraums

Marconi hat den fotografischen Raum-ausschnitt nahezu perfekt auf seine Modelle abgestimmt. Unabhängig davon, aus welcher Gattung die von ihm als Folie herangezogenen Vorbilder auch stammen, er hat die raumfüllende Wirkung des Körpers stets im Blick behalten. Auffällig sind die Ausnutzung des Bildformats und die Dramatik der Beleuchtung, die im Ergebnis den von Benjamin erwähnten »durchwirkten Raum« ins Gedächtnis rufen mag. Besonders bei den männlichen Akten wird eine spezifische Semantik der Raumkonstruktion sichtbar. In der um 1860 entstandenen Studie eines ruhenden männlichen Aktes, der an die antike Skulptur des *Barberinischen Fauns* aus der Münchener Glyptothek angelehnt ist (Abb. 1), scheint der umgekehrte



1 Ruhender männlicher Akt («Barberinischer Faun») Malibu, J. Paul Getty Museum

Pygmalion-Effekt nachgerade zur Darstellung gelangt zu sein. Die eigenwillige Ate-lierszene mit dem drapierten Leinen, der Kistenkonstruktion und Armhaltevorrichtung nimmt dabei Referenzen einer Werkstattsszene in sich auf – unmittelbar nach Fertigstellung der Skulptur, aber noch nicht aus dem unmittelbaren Arbeitsumfeld

12 Vgl. Planchon-de-Font-Réaulx 2004, S. 67–68.

fortgerückt. Der Raumausschnitt ist präzise auf die dargestellte Positur ausgelegt. In leichter Untersicht ist die gesamte Körperhaltung eingerahmt. Der ›Anschauungsraum‹ ist dabei gleichmäßig ausgeleuchtet, mit fein abgestimmter Lichtentfaltung auf dem Aktkörper, der in detail die Muskelausprägungen der Positur zur ›Lektüre‹ freigibt. Bedenkt man, dass Marconi diese Studie von einer Antike beleiht, die einen trunken schlafenden, auf einen Felsen lässig hingestreckten Satyrn aus dem Gefolge des Dionysos abbildete, der sich zudem in bedrängender physischer Nah- und Freisicht dem Betrachter entgegenbringt, wirkt der fotografische Raumausschnitt mit seiner leichten Fernsicht geradezu originell und wie aus der Realität ›ausgeschnitten‹. Die eigenwillige Weiterentwicklung und Interpretation der ursprünglichen Szene wird nicht nur durch die veränderte Perspektive deutlich, auch der athletische, idealschöne Körper des ausgewählten Modells führt die ursprüngliche Positur auf eine andere Ebene. Der Körper der hellenistischen Skulptur war muskulöser und zudem mit ihm als Gefährten des Dionysos auszeichnenden Attributen ausgestattet, wie etwa dem Ziegenfell, den Hörnern oder den Weinranken im Haar. Marconis Modell gehört eher dem Modus des jungen, ausgewachsenen Göttertypus, wie etwa dem Apolls, an und interpretiert somit die ursprüngliche Positur im Sinne eines

schlafenden Athleten, Kriegers oder Gottes. Ebenso originell wirkt in diesem Kontext das Negieren von attributiven Requisiten, das dem Betrachter, respektive dem Kunststudenten oder Künstler, den maximal möglichen Spielraum für eigene kompositorische Ideenfindungen ermöglichen soll.

Die um 1870 entstandene Aktstudie eines männlichen Modells in der Positur des toten Christus von Mantegna führt uns eine weitere, sehr eigenwillige Semantik des Raumausschnittes vor Augen (Abb. 2). In Mantegnas vermutlich um 1490 angefertigter Temperamalerei auf Leinwand, heute in der Sammlung der *Pinacoteca di Brera* in Mailand, sollte Christus in seinem ablebenden, menschlichen Augenblick präsentiert werden, unmittelbar nach Eintritt des irdischen Todes. Dieser Zustand wird durch die gemeinsame monochrome Farbkomposition von Leinentuch und Körper unterstrichen, die aus ein und demselben Material zu bestehen scheinen – fast



2 Männlicher Akt in der Positur des toten Christus nach Mantegna, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Estampes

petrifiziert, ebenso wie die Steinplatte und das Kopfkissen. Die Adern und Muskeln wirken in diesem Zustand entsprechend blutleer und ohne jegliche Anspannung.

Der liegende Körper ist zentral auf der Mittelachse platziert. Das Haupt Christi ruht auf einem Kissen und ist leicht zur rechten Seite gekippt. Auffällig an Mantegnas Darstellung ist die gemalte Perspektive, die sich selbst widerspricht und in Wirklichkeit niemals auf diese Art von einem Betrachter auf den Leib Christi eingenommen werden könnte. Würde der Betrachter in die Semantik einbezogen, stünde er am Ende der Steinplatte, wobei er gleichzeitig in das Gesicht des Verstorbenen schauen könnte. Mit der gleichzeitigen Auf- und Untersicht des Körpers, in Kombination mit einer merklichen Verkürzung der Gliedmaßen, kreierte Mantegna eine Malerei, die imstande ist, mehrere Raumkonstruktionen in sich aufzunehmen. Unabhängig davon, ob Mantegna aus praktischer Not oder schöpferischer Willenskraft heraus gehandelt haben mag, bleibt die Tatsache festzuhalten, dass wir hier ein markantes Interesse an der Natur im Sinne einer Studie oder eines Ausschnitts aus der Realität ausmachen können.

Eingedenk der Tatsache, dass nicht selten menschliche Leichname zum Zeichenstudium an den Kunsthochschulen verwendet wurden,¹³ liest sich die Motivübernahme in Marconis Aktstudie im wahrsten Sinne als Jesus Christus in menschlicher Gestalt. Der Fotograf korrigierte die Perspektive und hielt etwas Abstand zum Fußende, so dass ein Blick auf das Gesicht des Modells möglich gemacht wird. Zudem ist die Körperhaltung streng symmetrisch ausgerichtet, so dass beide Arme in nahezu identischer Position neben den Hüften liegen und der Kopf exakt auf der Mittelachse zwischen Füßen und Brustkorb auf einem Kissen ruht. Die Entblößung des Leibes ist in der fotografischen Aufnahme nun ausgeführt, während Mantegna die Scham unter dem Leinentuch lediglich abzeichnete. Die sexualisierte Darstellung von Gottes Sohn ist auf diese Weise fortgeführt und die eigenwillige Perspektive – dies vermag der fotografische Anschauungsraum zu transferieren – ist in ihrem wirklichen Handlungsspielraum angezeigt.

Die dritte Arbeit, die abschließend im Kontext der Raumsemantik und Perspektive des fotografischen Raumes aus den Konvoluten von Marconi näher betrachtet werden soll, ist eine um 1869 entstandene Körper- und Muskelstudie (Abb. 3). Im Gegensatz zu den voran besprochenen Beispielen handelt es sich bei dieser Aufnahme um eine frei gestellte Positur, die kein konkretes kunstgeschichtliches Vorbild abrufte. Das Augenmerk ist auf die Wirkkraft und Verteilung der Körpermassen und Muskelpartien einer Sitzfigur bei ausgestreckter und angewinkelter Armhaltung gerichtet. Die Inszeniertheit der Positur wird durch den podestartigen Aufbau und die Armlehne untermauert. Die Lektüre des morphologischen und anatomischen Ap-

13 Vgl. Anthea Callen: *The Body and Difference. Anatomy Training at the Ecole des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth century.* In: *Art History* 20.1, 1997, S. 23–60, bes. S. 25–31.



3 Männliche Aktstudie, 1869, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Estampes

parats ist durch die gekrümmte Haltung des Modells stark markiert, zudem ist der ausgestreckte rechte Arm des Modells durch die gespreizte Haltung der Hand zusätzlich hervorgebracht. Interessant ist die Untersicht der Kamera, die an die reale Perspektive eines Schülers im Studiensaal während der Aktsitzung erinnert, wobei der Blickwinkel aufgrund des gedrehten Brustkorbes zwischen einer Profil- und einer Dreiviertelansicht schwankt. Das Modell scheint zudem aus dem Raum heraus zu wirken bzw. scheint sich gegen den hinter dem Anschauungsraum befindlichen Raum abzuschirmen. Die Semantik der Raumkonstruktion ist auf diese Weise funktional am engsten mit dem Einsatz als Vorlage und Studienblatt verknüpft, nimmt sogar wesentliche Aspekte einer

Modellsitzung in den Duktus der fotografischen Studie auf. Marconi rekonstruiert diesen Zustand in seiner Aufnahme, zum einen, weil er als Fotograf auf eine sehr ähnliche Art und Weise arbeitet, wie Studenten während einer Studiensitzung, zum anderen aber auch aus seinem Selbstverständnis als Künstler heraus. Ebenso wie ein Maler oder Bildhauer versteht er es, die Körpermasse seiner Modelle zu modellieren und den durch die Kamera suggerierten Bildraum nach seinem Belieben zu bespielen und je nach Bildaussage zu artikulieren. In der Studie zum *Barberinischen Faun* schien es, als sei das Modell gerade zur Statue verwandelt worden, während sich bei der Mantegna-Anspielung das Modell als ein Leichnam präsentierte. Zuletzt schien es, als sei die Positur im Studiensaal und nicht im Atelier aufgenommen worden, womit das Genre der *académies* eine sehr hohe Selbstreflexivität bewiesen hat. Nicht zu übersehen ist die augenfällige Spannweite, mit der die Modelle den fotografischen Anschauungsraum «durchwirkt» haben. Die Skala reicht von einem behutsamen Hineinwachsen über den horizontalen, sich streng symmetrisch vor uns aufbauenden bis hin zu einem sich eindrehenden und abschirmenden Modus, dem jeweils ganz eigene Semantiken zu entlocken sind. In allen Beispielen ist der fotografische Bildraum jeweils spezifisch auf eine konkrete Aussage hin konzipiert und detailliert konstruiert worden und bietet dem Betrachter überblickartig wichtige Informationen zur Lektüre und Interpretation des Dargestellten.

Schaut man zurück auf die Konstruktion und Wahrnehmungsform des literarischen Raumes nach Ströker, so wird ersichtlich, dass der fotografische Bildraum als Anschauungsraum stets auch Elemente eines «Aktionsraums» und «gestimmten

Raums» in sich aufgenommen hat: das primär emotionale Erleben des Raumes wird durch die Modelle in ihren spezifischen Posituren transportiert, die Semantik der Raumkonstruktion richtet hingegen den Blick auf die Handlungsmöglichkeiten, die in den Bereich des «Aktionsraums» gehören. Den Bereichen Körper, Raum und Medium kommt besonders im dritten hier besprochenen Beispiel eine besondere Funktionsweise zu. Herausgeschält sind hier zwei Funktionen, die die räumliche Konstruktion der Fotografie auf den Aktkörper ausübt. Zum einen spiegelt das Medium sowohl das Verfahren selbst als auch jenes, auf welches die Darstellung abzielt. Der Aktkörper, wie er im Atelier anzutreffen ist oder im Studiensaal, lässt im Medium der Fotografie die jeweiligen Räume zusammenfallen. Auf der anderen Seite wirkt das Medium wie ein «Relais» zwischen Körper und Raum, die nicht nur reproduziert, sondern auch erst etabliert werden. Das Ergebnis dieses Prozesses ist nicht nur die Konstitution eines neuen künstlerischen Raumes, sondern auch die Generierung einer «anderen Natur», die gerade bei den fotografischen Aktstudien von Marconi die Grenze zwischen Kunst und Natur ausgehebelt haben und als Brücke zwischen traditionellen und modernen Medienräumen fungieren.

Le corps morcelé

Die Dekonstruktion des Imaginären in Godards UNE FEMME MARIÉE (1964)¹

«Der zerstückelte Körper findet seine Einheit im Bild des
anderen, das sein eigenes antizipiertes Bild ist [...]»
(Jacques Lacan)²

I Entgrenzung als Utopie?

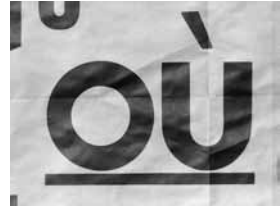
UNE FEMME MARIÉE ist der erste politische Film Godards, nicht, weil hier schon auf Vietnam eingegangen würde oder die politischen Debatten der kommenden Studentenbewegung konkret antizipiert würden, sondern weil er radikal medienreflexiv angelegt ist. Entgrenzung, verstanden als Transzendierung der schlechten Wirklichkeit auf ein authentisches Leben hin, findet hier primär als Entgrenzung in den Medienraum statt, den ästhetischen Raum der Reklamebilder, deren zauberische Verwandlungskraft mit nüchterner Prägnanz vorgeführt wird. Zwar beginnt diese Auseinandersetzung mit der illustrierten Massenpresse bereits in Godards erstem Spielfilm A BOUT DE SOUFFLE (1959), und zwar gleich im ersten Bild: Wir sehen eine Zeitungsseite mit der Abbildung eines Pin-up-Girls, hinter der Belmondo alias Michel Poiccard – die Imago eines Gauners – sichtbar wird.³ Auch jeder weitere Film Godards setzte den latenten Vergleich des Kinofilms mit den (anderen) Massen-

- 1 Dieser Beitrag hat seinen Ausgangspunkt in meinem Aufsatz 'Transparenz und Opazität. Zur Kritik der ästhetischen Grenze in Jean-Luc Godards UNE FEMME MARIÉE'. In: *Rabbitt Eye* 2, 2010, S. 58–76. Vorbereitet wurde er auch durch den gemeinsam mit Reimut Reiche veranstalteten Workshop 'Der fragmentierte Körper' ('Le corps morcelé'), psychoanalytisch und kunstwissenschaftlich untersucht an Godards Filmen LE MÉPRIS (1962) und UNE FEMME MARIÉE (1964) während der Frühjahrstagung der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung in Gießen (23.–26.3.2011). Eine frühe Fassung wurde außer in Marburg auch während des internationalen Kolloquiums *Authentizität in der bildenden Kunst der Moderne* am 28.10.2011 am SIK in Zürich vorgestellt.
- 2 Jacques Lacan: Homöostase und Insistenz (15.12.1954). In: Ders.: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminarbuch II*. Hrsg. v. Jacques-Alain Miller. In deutscher Sprache hrsg. v. Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger. Weinheim – Berlin ²1991, S. 72–85, hier S. 73.
- 3 Zur Genrekritik in diesem Film siehe Verf.: Genre und Genrekritik. Der Western in Jean-Luc Godards A BOUT DE SOUFFLE (1959). In: Ursula Frohne/ Lilian Haberer (Hrsg.): *Kinematographische Räume*. München 2012, S. 621–660.

medien fort, stets in der Orientierung am Genrekino.⁴ In Anlehnung an Motive des Gangsterfilms, der Komödie, des Musicals und der Romanze werden Heldenfiguren ins Zentrum gestellt, die aus ihrem bisherigen Leben und seinen Rollen ausbrechen. Der gesuchte Polizistenmörder Michel pfeift auf die Gefahr gefasst zu werden, um Patricia zu gewinnen und mit ihr in den Süden zu reisen. Die Hauptfigur von Godards zweitem Film *LE PETIT SOLDAT* (1960), Bruno Forestier, will dem Dasein als Spion entinnen und mit Veronica Dreyer nach Mexiko fliegen.⁵ In *UNE FEMME EST UNE FEMME* (1961) geht es um den Kinderwunsch der Striptease-Tänzerin Angéla. In *VIVRE SA VIE* (1962) verlässt Nana Renoir ihren Mann und ihr Kind, um für den Film entdeckt zu werden.⁶ Die ›Außenseiterbande‹ (*BANDE A PART*, 1964) träumt von einem anderen, besseren Leben; und noch in *PIERROT LE FOU* (1965), dem das Frühwerk abschließenden Film, handelt der Protagonist nach diesem Entwurf. Ferdinand lässt seine bürgerlich-mondäne Existenz hinter sich, um mit seiner Geliebten Marianne in den Süden zu fahren und dort eine bald missglückende, robinsoneske Idylle zu leben.

Auch der Seitensprung, das Thema des Films *UNE FEMME MARIÉE*, signalisiert freilich, geradezu exemplarisch, den Ausbruch aus geordneten bürgerlichen Verhältnissen. Doch Godards weit vorangetriebene Fragmentierung der Narration lässt eine stringente Entwicklung des Liebesabenteuers nicht zu und verhindert fortwährend die Einfühlung in einen stimmigen Handlungsraum. Dies geschieht durch das forcierte Zeigen der ›realen‹ Stadt Paris mit ihren Kiosken, Zeitungsschlagzeilen, populären Magazinen und Reklameplakaten; durch den unmerklichen Wechsel von der Spielhandlung zu einer ›performativen‹ Monologform oder zum ›dokumentarischen‹ Interview. Das gesuchte irdische Paradies scheint im Übrigen dem ehelichen Alltag, genauso wie der amourösen Eskapade, potentiell immanent; es scheint, den legitimen wie den illegitimen Lebensraum Charlottes (Mascha Méril) übergreifend, in den Schlagzeilen und Idealbildern der Massenmedien, deren fotografisch basierte Technologie Godard in zwei Vorspanneinstellungen nachdrücklich auf die des Films bezieht: «Eine verheiratete Frau / Fragmente eines Films, der

- 4 Godard ist nicht der erste Regisseur, der die Filmnarration mit der Rolle der illustrierten Massenpresse verbindet. Z.B. stellt sie in Alfred Hitchcocks *SUSPICION* (1941) das Movens der Handlung dar. Linas Liebe zu dem leichtlebigen Jonny und ihr aufkeimender Verdacht, einen kaltblütigen Mörder geheiratet zu haben, sind durch Zeitungsbilder und Zeitungsartikel erweckt worden.
- 5 Man beachte die Vielschichtigkeit des Namens, der die Allusion auf das ›wahre Bild‹ mit der Hommage an den Regisseur Carl Theodor Dreyer verbindet und dadurch das Schicksal der weiblichen Hauptfigur an das von jenem 1928 verfilmte der Jeanne d'Arc knüpft. In *VIVRE SA VIE* (1962) zeigt Godard die Protagonistin als Kinozuschauerin, die, zu Tränen bewegt, Carl Theodor Dreyers *PASSION DER JUNGFAU VON ORLÉANS* (1926) folgt, was die innere Vernetzung der Filme Godards und ihre permanente Aufgabe der Selbstreflexion des Kinos deutlich macht.
- 6 Der Name wie die Handlung verweisen auf Renoirs *NANA* (1926). Wieder kombiniert Godard den Namen der Heldin mit dem eines berühmten Regisseurs, abgesehen davon, dass tatsächlich Analogien zwischen Godards und Renoirs (bzw. Zolas) *Nana* bestehen. Beide wünschen sich – die erste im Theater, die zweite im Film – eine große Schauspielkarriere und beide landen, mit tödlichen Folgen, in der Prostitution.



1a–c Charlotte macht Halt bei einem Zeitungsbrett (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

1964 gedreht wurde [...] / IN SCHWARZ [schwarze Schrift auf weißem Grund] / UND WEIß [weiße Schrift auf schwarzem Grund].»

Dass das Liebesabenteuer Charlottes kaum etwas anderes als eine Illustrierten-story sei, legt eine spätere Einstellung des Films dem Zuschauer konkret nahe (Abb. 1a–c): Charlotte passiert, auf dem Weg zu ihrem Frauenarzt, der ihr mitteilen wird, dass sie schwanger ist, ein Zeitungsbrett des *France-Dimanche* mit der Aufschrift «JUSQU'OU UNE FEMME PEUT-ELLE ALLER EN AMOUR?» Die im Straßenraum plakatierte Frage erscheint wie viele andere – gleichermaßen im Einstellungsraum autonomisierte – Schlagzeilen und Werbebilder anstelle eines lesbaren inneren Monologs der Protagonistin,⁸ der öffentliche Text scheint den privaten in sich zu schließen, ja tendenziell zu ersetzen. Die Filmromanze wird somit nicht nur erzählt, sondern zugleich als ein massenmediales Format präsentiert und reflektiert. Godards vielfache Aufkündigung ästhetischer wie medialer Grenzen lässt sich, was im folgenden darzulegen ist, als eine Kritik der Kulturindustrie verstehen, die im Sinne von Adornos Ästhetik die Utopie nicht mehr positiv ausmalt, sondern sie in der Anschmiegung an die verdinglichten gesellschaftlichen Beziehungen und im Akt der Selbstnegation der Kunst festhält. Es wird zu zeigen sein, dass Godard entschieden von der formalistischen Verteidigung einer «reinen» Filmkunst absieht, in der das Autonomieideal der bürgerlichen Ästhetik weiter Geltung beansprucht. Durch die Methode der Entgrenzung macht er die unauflösliche Verstricktheit der bürgerlichen Kunsttradition in die moderne Massenkultur sichtbar und bewusst.

- 7 Hier die anscheinend ungeordnete und nicht spezifizierte namentliche Auflistung aller Mitwirkenden, angeführt von Kameramann Raoul Coutard – ein Duktus, der ebenfalls Entgrenzung anzeigt in der Verweigerung von Hierarchien und Kategorien. Ich folge der Protokollierung der Einstellungen bei Jean-Luc Godard: *Eine verheiratete Frau*, Hamburg 1966 (Cinemathek, 15 (Ausgewählte Filmtexte)). Abdruck des französischen Originaltextes (ohne Zählung der Einstellungen) in: *Cinema l'Avant-Scène* 46, 1er mars 1965, S. 7–32.
- 8 Verkehrszeichen, Werbetexte und politische Aufrufe werden metaphorisch entgrenzt und übertragen auf das erotische Begehren der Heldin und ihr Dilemma, beide Männer betrügen zu müssen. Um der möglichen detektivischen Verfolgung im Auftrag des Ehemanns zu entgehen, aber auch um Robert ihr bevorstehendes Treffen mit ihrem Ehemann zu verbergen, benutzt Charlotte das Kaufhaus als Fluchtraum (wie einst Patricia in *A BOUT DE SOUFFLE* das Kino) und steigt hastig in ein Taxi ein. In Großaufnahme kippt das Schild mit der Aufschrift «LIBRE» zur Seite (E. 52). Am nächsten Tag wechselt Charlotte mehrfach das Taxi, um zu ihrer Verabredung am Flughafen Orly zu gelangen. Eingescnitten wird in Großaufnahme der Plakat-Aufruf «PRENEZ PARTI» (E. 199).

Mit Vinzenz Hediger ist herauszustellen, dass Godard das Kino von seinen Rändern her wiedererfindet und ihm neue Objektivität verleiht, indem er seine filmische Form eher den peripheren Diskursen des Trailers als den etablierten Strukturen des Erzählkinos ähnlich macht.⁹

II Dziga Vertov und das «Gift des psychologischen Romans»

In der Absage an die Möglichkeit, das andere, authentische Leben künstlerisch zu modellieren, liegt die Differenz zu Dziga Vertovs Medienreflexion, die im Zeichen der sozialistischen Revolution stand, ein Erbe, das Godard gleichwohl antrat und für die bürgerliche Nachkriegsgesellschaft deutete.¹⁰ Im *MANN MIT DER KAMERA* (1929) wird der filmische Apparat in all seinen Dimensionen der gesellschaftlichen Realität eingesenkt und sein Charakter als Produkt *und* Zeuge der proletarischen Massen anschaulich gemacht. Die bei Vertov angelegte materialistische Erkenntnisfunktion der Montage darf als entscheidender Impuls für Godards Filmästhetik verstanden werden. Wo allerdings Vertov den Gleichklang von filmischer und industrieller Technik mit Arbeit und Leben der Werktätigen im jungen Sowjetstaat feierte, ist diese Äquivalenz von filmischem Apparat und revolutionärer Gesellschaft für Godard nicht mehr erreichbar. Indem er die Romanze und damit im Sinne Vertovs das «Gift des psychologischen Romans» wieder in den Film einführt,¹¹ gibt er über die Fortdauer der bürgerlichen Kunsttradition und ihre Verankerung in den Massenmedien Rechenschaft ab. Dies freilich nur, um die kritische Arbeit der filmischen Form als Attacke auf jene literarisch-theatralen Konventionen zu ermöglichen und Vertovs Auftrag fortzusetzen. Über das Genreklischee der «Frau zwischen zwei Männern» weist die filmische Form hinaus, in der sich somit der eigentliche Ausbruch aus den Fesseln bürgerlicher Kunstkonventionen und ihren gesellschaftlichen Wirkungsräumen vollzieht. In diesem Sinne wäre von einer kritisch gewendeten Affirmation der Verdinglichung im Geiste Adornos zu sprechen: Die filmischen Fragmente schmiegen sich der Fragmentiertheit der Werbesprache an und entziehen so der Filmhandlung das emotionale, etwa durch das Plakat des *France Dimanche* in seiner Warenförmigkeit verdeutlichte Spannungsmoment. Die beiden amoureusen Begegnungen zwischen Charlotte und Robert sind in derselben abstrakten Glätte und Ausschnitthaftigkeit gehalten wie die Liebesszene zwischen Charlotte und ihrem Ehemann Pierre (Abb. 2a–c, 3a–c). Die Trennung am Schluss

9 Vinzenz Hediger: A Cinema of memory in the future tense. Godard, Trailers, and Godard Trailers. In: Michael Temple/James S. Williams/ Michael Witt (Hrsg.): *For ever Godard*. London 2007, S. 144–159, hier S. 159.

10 Explizit wird diese Referenz in *CAMÉRA-ŒIL*. S. dazu Verf.: Der Mann mit der Kamera. Zur Kritik am dokumentarischen Realismus in Jean-Luc Godards Kurzfilm *Caméra-œil*. In: Markus Krausse (Hrsg.): *Festschrift für Gerhard Preyer* (Druck in Vorbereitung bei Springer VS).

11 Dziga Vertov: Wir. Variante eines Manifestes (1922). In: Franz-Josef Albertsmeies (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 1998, S. 31–35. S. auch Anm. 18.



2a-c Charlotte mit Robert (UNE FEMME MARIÉE, 1964)



3a-c Charlotte mit Pierre (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

folgt keiner zwingenden Handlungslogik, auch wenn die kurz zuvor festgestellte Schwangerschaft als Hinweis auf eine dem Klischee entsprechende Motivierung eingestreut wird. Eine nachvollziehbar emotionale Entwicklung wird jedoch nicht präsentiert. Es gibt keinen essentiellen Kern, keine psychische Natur, die sich, wie es der Erzählfilm gewöhnlich suggeriert, in einem immanent notwendigen Handlungsablauf entfalten würde und auf diese Weise ein subjektives Innen mit einem gesellschaftlich objektivierten Außen verschmelzen würde. Obwohl die Form der Romanze eine solche konflikthafte Suche nach dem richtigen Partner und somit nach den «wahren» Gefühlen signalisiert, und obwohl durch einen geflüsterten voice-over-Kommentar der Protagonistin so etwas wie ein innerer Monolog angedeutet

4 Charlotte, verwirrt, vor Triumph-Reklameplakat (UNE FEMME MARIÉE, 1964)



wird, bleiben diese Motive ohne sinnhafte Erfüllung. Die parallel zur diegetischen Logik entfaltete filmische Collage legt vielmehr die provokatorische Aussage nahe, dass die Intimität, die Charlotte in den drei großen Bettszenen des Films erlebt, nicht heranreicht an ihre intime Begegnung mit dem Fetisch Ware. Charlotte ist nämlich nicht nur eine ambivalent Liebende, sie ist auch Leserin der Zeitschrift



5a–d Ankleideszene (DER MANN MIT DER KAMERA, 1929)

Elle. Ihre Obsession gilt der Silhouette des damals modischen Büstenhalters, dessen betontes Volumen und zugleich starre Zuspitzung Godard als zentrale, symbolische Form der warenförmig deformierten libidinösen Energien inszeniert, exemplarisch in den mehrfach dokumentierten, Werbeplakaten der Miederwarenfirma Triumph (Abb. 4, 20). Die Bilder der Pariser Kaufhäuser, Straßen und Plakatwände ragen in den Erzählraum der Romanze und berichten von einer weit umfassenderen libidinösen Geschichte des biopolitischen Zugriffs auf die Körper der Warenkonsumenten. Eben diesen repräsentiert Godard, eine Einstellung aus Vertovs *MANN MIT DER KAMERA* (1929) aufgreifend (Abb. 5a–d), durch das Motiv des Büstenhalters. In Vertovs Film dokumentiert die Rückansicht der jungen Frau, die in großer Geschwindigkeit die Haken ihres Büstenhalters schließt, die befreiende Vereinfachung der Frauenkleidung in jener Zeit und ihre Affinität zum technologischen wie sozialen Fortschritt. Auch der kurze Pagenschnitt unterstreicht die Selbstständigkeit der Arbeiterin, die sich zugleich mit Stolz und Enthusiasmus in das Getriebe des städtischen Verkehrs, in das Arbeiten und Leben der Masse einordnen wird. Bei Godard hingegen wird der Büstenhalter, den Vertovs Film als einen leicht verschlissenen Gebrauchsgegenstand zeigte, zum sinnfälligen Bild gesellschaftlicher Zwänge.¹² Seine modisch spitzige Form prädestiniert ihn zum Symbol einer Rückkehr zum Korsett. Die Erinnerung an das Schnürmieder kommt auf, wenn Charlotte sich von Robert den Büstenhalter schließen lässt (Abb. 6b und c), weil sie es, wie sie sagt, selbst nicht schafft (E. 26).¹³ Gleichzeitig eröffnet Godard hier den Raum zur

6a–d Ankleideszene (UNE FEMME MARIÉE, 1964)



- 12 Diese Dimension lässt sich daran ermesen, dass die Flower-Power-Bewegung 1968 öffentliche Verbrennungen von Büstenhaltern organisierte.
- 13 Wenig später (E. 31) stellt sich allerdings heraus, dass Robert die Ösen falsch geschlossen hat! Das ganze Zeremoniell wird nun in Detailaufnahmen wiederholt, die den Ablauf von Vertovs Ankleideszene noch genauer reproduzieren, denn Charlotte befestigt zunächst die Strumpfbänder (E. 30), öffnet und verschließt dann die Ösen des BHs richtig (E. 31). In der nächsten Einstellung ist Charlottes Brust im BH zu sehen. Sie schließt die Bluse, fasst prüfend an ihre Brüste und knöpft die Bluse zu.

Kunst wie zur Massenkultur. Die Bekleidungsszene spielt sich unter einem Porträt Molières ab, das zuvor durch Kommentare einer Radiostimme (eingeführt durch eine Großaufnahme des Apparates) in vielfältige Kontexte eingebettet worden ist. Es steht kurz gesagt für die Komödie als hochkünstlerische Projektionsfläche des Glücksbedürfnisses und für ihr Erbe im ›Zeitalter des Nylon‹ und des Massentourismus.¹⁴ Der Büstenhalter verkörpert nicht weniger als die kulturindustrielle Fortsetzung hochkünstlerischer Sublimierungstechniken. Seine universale Bedeutung als Symbol repressiver Toleranz wird zum einen durch die permanente Wiederholung und Variation des Motivs in der Mise-en-scène und zum anderen dadurch kenntlich gemacht, dass die Corsage beide Geschlechter betrifft und sogar deren Beziehung stiftet, wie schon die Assistenz Roberts beim Schließen des Büstenhalters veranschaulicht. Darüber hinaus wird nach dieser Szene deutlich, dass auch er sich ein Gerät umgeschnallt hat, nämlich einen Hüftgürtel, der, so erklärt er selbst nach Art eines Werbeslogans, bei den geringsten Haltungsfehlern ein akustisches Warnsignal sende (E. 26). Charlotte möchte nun auch dringend einen solchen Gürtel haben, denn sie stellt sich vor, dass eine gute Haltung «auch die Brust entwickeln» könnte (E. 29).

Ähnlich grotesk wird das Corsage-Motiv den gesamten Film hindurch weiter verfolgt. Immer wieder geht es um Hilfsmittel zur Erreichung der modisch idealen Körperform – auch im Kontext der ehelichen Wohnung. Charlotte nimmt hier vor dem Badezimmer-Spiegel Maß an sich selbst, der Gebrauchsanweisung in einem Magazin folgend: «Wie komme ich zu einem modischen Busen?» Dieser wird im Übrigen dem klassischen Vorbild der Venus von Milo verpflichtet! In einer anderen Szene berichtet Charlottes Haushälterin über ein peruanisches Wunderserum zur Busenvergrößerung. Schließlich kommt der Hüftgürtel am Schluss wieder ins Spiel, als Charlotte und Robert sich im Hotel des Flughafens Orly treffen, zum letzten Mal, was sie selbst aber kaum zu realisieren scheinen und erst aussprechen, als es geschieht. Die Übergabe der 7.000 Franc für den von Charlotte zu Anfang des Films von Robert erhaltenen Hüftgürtel leitet das Schlusskapitel der Beziehung ein, das den Titel ›Das Theater und die Liebe‹ trägt. Charlotte interviewt Robert, wie

14 Charlotte liest das damals aktuelle Buch *L'Age de Nylon – L'Âme* von Elsa Triolet. Kurz bevor sie auf das Bild Molières aufmerksam wird und sich über seine Identität vergewissert, wird im Radio der von Sonne und Meer motivierte «Massenauszug» aus den Städten und die hohe Zahl der resultierenden Verkehrstoten durchgesagt. Es folgt eine Reflexion über die Berechtigung der Komödie als Ausdruck und Anstachelung der Leidenschaften und als Methode ihrer Läuterung. Letzterer Anspruch wird Molière zugeschrieben, wonach eine weitere ironische Volte folgt. In einem nicht identifizierbaren kitschig-romanhaften Textstück wird er vermeintlich zum Protagonisten einer rührseligen Begegnung mit der blauäugigen «Mademoiselle Molière» (E. 22). Freizeitindustrie, Hochkunst, Populärwissenschaft und Schundromane spielen im selben Raum. Charlotte ist Zuhörerinnen und Zuschauerin. Sie identifiziert sich vielleicht mit der im Radio geschilderten unschuldig wirkenden femme fatale, was sie aber keineswegs dazu bewegt, sich ihrem Liebhaber zuzuwenden, der sie «Prinzessin» nennt. Sie möchte ihren Tagtraum weiterträumen. Zum Entsetzen Roberts klettert sie auf das Dach und «spielt Fantomas» (E. 25).

er, als Schauspieler, der das Theater liebt, zwischen seinem leidenschaftlichen Spiel und der Liebe zu ihr unterscheiden könne, eine offenbleibende Frage nach dem Status der ästhetischen Grenze, die sich freilich auf Godards filmische Synthetisierung fiktionaler und dokumentarischer Bilder zurückbezieht. Die Universalität oder Unausweichlichkeit des Rollenspiels scheint dann die gemeinsame Lektüre von Racines ›Berenice‹ zu demonstrieren. Die beiden deklamieren die Passage der Trennung des Titus von der Königin Berenice aus dem ersten Akt. Charlotte weint; und es lässt sich nicht entscheiden, ob über das Unglück des hohen Paares oder wegen ihres eigenen Abschieds von Robert, der gleich darauf, mit den lakonischen Sätzen »Komm, Schluß! Ich muß gehen. – Ja..., ja Schluß...« (E. 257) zum Ausdruck kommt, ohne, wie schon gesagt, psychologisch vorbereitet und somit nachvollziehbar zu sein.¹⁵

Die Akteure der Filmnarration verfügen nicht über eine eigene Sprache, die uns ihr Innenleben vermitteln würde. Sie handeln als Konsumenten, wobei Literatur und Kunst, Radio und Fernsehen, Mode, Illustrierte und Reklame in ihrer Surrogatfunktion gleichwertig erscheinen. Das Ende der Beziehung zwischen Charlotte und Robert ist nicht nur mit der theatralischen Abschiedsszene aus Racines Stück synchronisiert; die Eiligkeit der Abschiedsworte und die quasi rituelle Antwort der sich trennenden Hände auf den Beginn des Films (Abb. 13a–c) verweisen auch auf die Eigengesetzlichkeit des Genreformats, so dass der Abschied quasi als Erfüllung des vorgeschriebenen Endes gelesen werden kann, das mit dem Wort »FIN« in schwarzer Schrift auf weißem Grund nach der Abblende bekräftigt wird.

Hochkünstlerische und trivialästhetische Bearbeitungen der Romanze werden von Godard gleichermaßen in ihrer gesellschaftlichen Funktion der Identitätsstiftung beobachtet. Auch das Busen-Phantasma erfährt, in einer sekundenschnellen Montagesequenz, die Skulpturen von Maillol zeigt (Abb. 7a–c),¹⁶ eine hochkünstlerische Konnotation. Darüber hinaus referiert Godard hier explizit auf die Theorie und Geschichte der filmischen Montage als Mittel zu politischer Deutung. Die Reihe von der liegenden über die hockende zur aufrecht schreitenden Gestalt simuliert



7a–c Maillol-Skulpturen in den Tuileries (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

15 In diesem Absatz folge ich teilweise Reimut Reiches treffender Beschreibung.

16 E. 43–45. Es handelt sich um die in den Tuileries platzierten Plastiken *La Rivière* (1938–43), die mit angezogenen Knien sitzende, das Gesicht in der Armbeuge bergende Figur *La Nuit* (1909) und die aufrecht, mit vorgereckter Brust schreitende Gestalt der *Ile de France* (1925).

einen Bewegungsablauf, der das «Erwachen» des steinernen Löwen in Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN (1925) und damit den Impuls zur Revolution aufruft,¹⁷ und zwar gerade dann, wenn sich Charlotte von ihrem Liebhaber trennen will, um ins Kaufhaus zu gehen. Ihre Suche nach Freiheit, und sei es die als Mode-Konsumentin, wird in Maillols modernistisch-klassizistischen Aktfiguren gespiegelt und als ästhetische Utopie gedeutet, deren politischer Kern durch die Erinnerung an Eisensteins Löwensequenz gleichzeitig transparent wird. So wie Eisenstein das tradierte Symbol der zaristischen Herrschaft umdeutete zu einem Bild des Erwachens der Revolution, assoziiert Godard Maillols Plastik und den schönen Busen mit dem Bild des Neuen Menschen. Immer wieder stellt UNE FEMME MARIÉE, hierin ganz Vertov verpflichtet, die Kunst als Teil der Massenkommunikation dar, die als solche den bürgerlichen Mythos des autonomen Subjekts untergräbt. Literatur und Kunst werden stets ausdrücklich unter den «ikonoklastischen» Vorzeichen des technischen Zeitalters und als Gegenstand massenhafter Rezeption eingeführt. An Maillols *La Rivière* (Abb. 7a) vorbei fließt der Verkehr. Charlotte liest den Racine aus einer Taschenbuch-Klassikerreihe (dem Larousse Classique) vor, während aus dem



8 Charlotte und Robert fahren die Seine entlang (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

Off eine weibliche Lautsprecherstimme die Passagiere des Flugs nach Marseille, Roberts Flug, aufruft.

Der Büstenhalter und sein Reklamebild stehen für die massenmediale Bilderindustrie schlechthin, also auch für das damals sich verbreitende und ökonomisch den Kinofilm ablösende Medium des Fernsehens, das in Godards Film mehrfach angesprochen wird. Den «tollen» Fernsehapparat in der familiären Wohnung

erwähnt Charlotte während der gemeinsamen Fahrt mit Robert, die sich an das erste Rendez-vous anschließt. Sie wird sich vielleicht abends etwas im Fernsehen anschauen, sagt sie und fügt einen absurden Slogan hinzu: «Die Kältetechnik im Dienste der Luftfahrt... Teleavia» (E. 42). In der extrem langen Einstellung dieser Autofahrt nimmt Charlotte außerdem, wie sie selbst sagt, die ideale Position des Kinozuschauers ein (Abb. 8). Ihre embryonale Körperhaltung verweist demonstrativ auf das im Kino geförderte Ausleben regressiver Bedürfnisse. Das Paar vor dem

17 Hierzu Felix Lenz: *Sergej Eisenstein. Montagezeit. Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*. München 2008, S. 166f.

Himmel, in den kathedralhaft der Eiffelturm ragt, spielt mithin in zwei Räumen. Als Rollenfiguren bewegen sich Charlotte und Robert im vermeintlich geschlossenen diegetischen Raum ihrer Romanze. Zugleich treten sie aus diesem Raum heraus, indem sie zu unseren Stellvertretern, zu exemplarischen Bildbetrachtern werden. Die mithilfe des Eiffelturms ins Technokratische gewendete Ikonografie des romantischen Sehnsuchtsbildes zieht eine Kommentarebene ein, die, brechtisch, das Spiel im Spiel deutet und die ästhetische Grenze programmatisch überschreitet.

Selbstdarstellung und Entgrenzung des filmischen Dispositivs sind als ästhetisch-politische Methoden bereits von Dziga Vertov entwickelt worden, der dem Kino-Auge die noch futuristisch getönte Aufgabe übertrug, jenseits aller konventionellen Sujets und v.a. ohne Beschränkung auf psychologische Interessen, die Welt aufzunehmen und zu erforschen.¹⁸ Godard hat dieses Programm der ‹befreiten Kamera› mit all ihrem Pathos übernommen und für die gänzlich andere historische Situation des bürgerlichen Westens in den 1960er Jahren modifiziert. Wie schon ausgeführt, besteht die wichtigste Innovation in der Wiedereinführung des psychologischen Romans, der jedoch im Sinne eines dokumentarischen Habitus als ‹Stück Wirklichkeit› verstanden wird und sich mit anderen Realitäten durchdringt. So sprengte Godard schon in *A BOUT DE SOUFFLE* den Erzählraum, indem er sich selbst, den Regisseur, zur Handlungsfigur machte, zum Verräter seiner Hauptfigur Michel. Schon hier mischte er auch innerhalb des Einstellungsraums dokumentarische mit fiktionalen Aufnahmen, interagieren oft biografische Person und Rolle des Schauspielers. In Interviews zu *UNE FEMME MARIÉE* erklärte Godard die Entgrenzung ausdrücklich zu seinem ästhetischen Prinzip.¹⁹ Durch die Mischung der Gattungen und Formate, – von Spiel- und Dokumentarfilm, von Reklame- und Kinofilmbild oder, wie anlässlich von *UNE FEMME MARIÉE* damals virulent, zwischen Romanze und Pornografie, – wird das gemeinsame Funktionsgesetz jeder dieser Gattungen oder Formate deutlich. Godard sammelt gewissermaßen Beispiele, um die Konsumption von Bildern, seien dies fotografische, malerische oder filmische, in ihrer Bedeutung für die Identitätskonstruktion der Subjekte zu zeigen. Der ursprünglich mit dem bestimmten Artikel versehene, von der Zensur monierte und daher geänderte Titel *LA FEMME MARIÉE* unterstreicht den auf Verallgemeinerung drängenden wissenschaftlichen Duktus, der Godards filmisches Essay über das Klassenverhalten einer bürgerlichen Ehefrau leitet. Hatte Vertov einen Tag im Leben eines Kameramanns protokolliert, der den Tagesablauf und die großräumige Bewegung der werktätigen Massen dokumentiert, verengt Godard den Blick der Kamera auf 24 Stunden im Leben einer Frau, die offensichtlich nicht für ihren Unterhalt arbeiten muss und sich ihren Vergnügen

18 Er ruft den ‹Tod des ‹Kinematographen›› aus und meint damit die Befreiung des Films ‹von den süßdurchfeuchteten Romanzen, vom Gift des psychologischen Romans [...]› Vertov 1922, S. 31–35. S. auch Ders.: Kinoki – Umsturz (1923). In: Albersmeier 1998, S. 36–50 und Ders.: ‹Kinoglanz›. In: Ebd., S. 51–53.

19 S. Martin Schaub: *UNE FEMME MARIÉE* (1979). In: Jean-Luc Godard. Reihe Film 19. Mit Beiträgen von Francois Albera, Yaak Karsunke u.a. München – Wien, S. 123–127, hier bes. S. 126.

gen in der ausdrücklich bekundeten philosophischen Absicht hingibt, die Gegenwart des Lebens zu erfahren. Charlotte wird nicht etwa zur Karikatur einer müßiggängeri-schen Klasse degradiert. Vielmehr wird sie in ihrem vitalistischen Drang mit dem ra-dikalen «Impressionisten» Vertov vergleichbar. Jener hatte das reine Auge der Kamera allerdings als Zeugen (im doppelten Sinn) einer unendlichen Bewegung der Produk-tivkräfte, der Einheit von Mensch und Maschine gefeiert. Godard stülpt die Seite der Rezeption nach außen und bekommt auf diese Weise dann doch auch «die Masse» in den Blick. In einer eindrücklichen Szene paraphrasiert Charlotte Vertovs «SEHT UM EUCH – DA!»: Im Bett mit ihrem Mann überkommt sie Traurigkeit, denn sie möchte «alle Leute... kennen... Den da, den da... den da» (E. 113). Ein kurzer Blick direkt in die Kamera (Abb. 9) unterstreicht ihren Befreiungswunsch, der die Fessel des diegetischen Raums der Romanze und mit ihm das bürgerliche Ideal der mono-gamen Liebe verwirft. Dass



9 Charlotte möchte «sie alle kennen» (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

mit dieser Öffentlichkeit des Intimen das Thema Prostitu-tion ins Spiel kommt, mar-kiert Godard für die Kenner seiner früheren Filme durch ein Selbstzitat: In VIVRE SA VIE, der frei nach Zolas Ro-man und Jean Renoirs Film NANA (1926) erzählten Ge-schichte einer jungen Frau, die eine Karriere als Schau-spielerinnen anstrebt, stattdes-sen als Prostituierte reüssiert und ein tragisches Ende fin-det, wird die Analogie zwi-

schen dem (Film-)Theater und der Prostitution bzw. der Pornografie als Medien der öffentlichen Darbietung sexueller Intimität schon explizit gemacht. Charlottes Blick aus dem Off wird vorweggenommen durch den Blick Anna Karinas alias Nana, die als Prostituierte auf der Straße posiert und ihren Blick ins vordere Off schweifen lässt, um uns als Zuschauer für einen kurzen Moment zu adressieren (Abb. 9).²⁰

Charlottes Blick in die Kamera ruft in der Masse der möglichen Kommunika-tionspartner all das auf, was die bürgerlich individualisierte und in der Romanze verklärte Lebensform ausgrenzte und diese gleichwohl trägt. Wie das Proletarische und das Sexuelle zusammenfließen in den kompensatorischen Glückverheißungen

20 Zu diesem Thema vgl. Verf.: Der Blick aus dem Bild im Medienvergleich. Zur Reflexion der ästheti-schen Grenze bei Paul Klee und Jean-Luc Godard. In: Marc Greenlee/ Christoph Wagner/ Christian Wolff (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmungsprozesse und Visualisierungsformen in Kunst und Technik. Beiträge eines internationalen Workshops*. Regensburg (im Ersch.)

der Kulturindustrie, wird spätestens mit dem Auftritt der Haushälterin «Madame Céline», kenntlich, die von Charlotte als Untergebene gemaßregelt wird, so dass das Klassenverhältnis deutlich zu Tage tritt. Madame Céline ist die einzige bei der Arbeit gezeigte Figur des Films, und sie ist die einzige, die – in einem poetischen Monolog während des Geschirrspülens, eingeleitet durch den Zwischentitel «DIE JAVA» –, die Erinnerung an eine orgiastische sexuelle Erfahrung beschwört (E. 122), während die vielen Bilder des Liebesspiels zwischen Charlotte, Robert und Pierre kühl-distanziert bleiben. So scheint die Arbeiterin – wiederum mit Anklängen an den Proletkult – eine vitale Existenz zu verkörpern, der die bürgerliche Ehefrau bei ihrem Seitensprung vergeblich nacheifert. Tatsächlich bilden Madame Célines kraftvolle Körperlichkeit und ihre in genießerischer Erinnerung ausschweifende Rede einen starken Kontrast zu den verhaltenen Gefühlsäußerungen der schmalen und manchmal etwas ungelassenen Charlotte. Die volkstümlich-sinnliche Rhythmik der titelgebenden Ziehharmonika-Musik «La Java» von C. Nougaro steht im Gegensatz zu den dezenten Streichquartetten Beethovens, die weitgehend Charlottes Tageslauf begleiten.²¹ Entscheidend ist jedoch, dass die Heroisierung der Proletarierin deutlich an die Sphäre des bürgerlichen Kunstraums zurückgebunden und damit gebrochen wird. Auch sie



10 Nana (Anna Karina) prostituiert sich (VIVRE SA VIE, 1962)

offenbart sich, zumindest dem genauen, wiederholten Sehen, als Darstellerin einer Rolle. Und auch sie partizipiert am bürgerlichen Statusdenken, wie ihr zuvor geäußerter Wunsch erkennen lässt, von ihrer Chefin «Madame Céline» und nicht bei ihrem Vornamen «Raymonde» genannt zu werden (E. 120). Charlotte hatte ihr, ohne sich durchsetzen zu können, verboten, ihre Zeitschriften in die Hand zu nehmen. Beide treffen sich als Leserinnen der *Elle*, aus der Madame Céline den schon erwähnten Bericht über ein peruanisches Wunderserum zur Busenvergrößerung vorliest, das ihr angeblich geholfen habe. Charlotte kann ihren Neid kaum verhehlen. Die durchaus kenntlich gemachten Klassenverhältnisse werden also, dies demonstriert Godard in dieser extrem langen Einstellung, im Bewusstsein der Akteu-

21 Eine Ausnahme bildet der Schlagergesang Silvie Vartans, auf den noch weiter unten eingegangen wird. Zur Bedeutung von Beethovens Streichquartetten s. Jürgen Stenzl: *Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*, München 2010, S. 116–125.



11a–b Charlotte und Madame Céline (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

re durch den fiktionalen Raum der Mode überwölbt, die vermeintlich gemeinsame vitale Bedürfnisse bedient. Das Medium Film wird wiederum als Teil der hier durch die Zeitschrift *Elle* aufgerufenen Kulturindustrie deutlich gemacht, und zwar durch eine auffällige Demonstration der Kameraarbeit. Zunächst Charlotte vom Balkon ins Wohnzimmer folgend – ganz im Sinne der Augenzeugenideologie des populären Kinos, das die Apparathaftigkeit des Blicks verbirgt – löst sich die Kamera plötzlich von der Figur, folgt ihr nicht ins Innere des Hauses, sondern fährt vom Balkon aus um die Hausecke herum, um Charlotte und Madame Céline zunächst in der Küche (Abb. 11a) und anschließend, ihrem Weg folgend, im Wohnzimmer jeweils durch das Fenster zu zeigen, ein sicherlich von Hitchcocks Filmästhetik inspiriertes Verfahren. Darüber hinaus sind die Fenster auf halber Höhe gekippt, so dass das Gespräch der beiden durch einen Rahmen eingefasst wird, der deutlich auf das Format des Breitwandkinos anspielt. (Abb. 11a, b)

III Das dezentrierte Subjekt. Film als Apparatustheorie

Die Beschreibung der Handlung und der filmischen Form mag deutlich gemacht haben, dass Godard das «Gift» des psychologischen Romans nicht ungefiltert einließ, sondern durch einen gleichsam psychoanalytischen Blick neutralisierte. Möglicherweise hat er schon früh von den Pariser Seminaren Jacques Lacans und seinen Forschungen Kenntnis gehabt, jedenfalls aber eine kongeniale Einsicht in die imaginäre Qualität des Ich-Bewusstseins gewonnen, denn die Art und Weise, wie er den Schein der Persönlichkeit als Klischeeproduktion des Genrekinos offenlegt, zeigt eine starke Affinität zu dessen Relektüre Freuds. Der Büstenhalter, offensichtlich eine Art Fetisch, dient gewissermaßen jener «orthopädischen Ganzheit», als die Lacan die imaginäre Größe des unheilbar narzisstischen Ich-Ideals bezeichnet hat.²²

22 Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: Ders.: *Schriften I*. Hrsg. v. Norbert Haas/ Hans-Joachim Metzger. (3. korr.

Mit Lacan ist auch die sog. Apparatus-Theorie aufgerufen, deren ideologiekritische Ansätze Godard, mehr als dies von ihren Autoren zugestanden worden ist,²³ vorwegnimmt. Diese Nähe ergibt sich v.a. aus dem gemeinsamen Projekt einer Verbindung marxistischer und psychoanalytischer Konzepte hinsichtlich der in beiden formulierten grundsätzlichen Infragestellung jener souveränen Ich-Größe, die von der bürgerlichen Kultur dem Feudalherrn entrissen und dem Künstler, auch in Gestalt des Regisseurs, sowie dem Betrachter von deren Werken zugeeignet worden war. Unterstützt wurde der Brückenschlag zwischen der sozial-ökonomischen und der psychischen Sphäre durch die Semiotik, mit deren Hilfe es möglich wurde, die Zeichensysteme des öffentlichen Raums und seiner ‹Apparate› mit der Sprache des Ich auf eine Ebene zu verbringen. Dass Godard von der strukturalistischen Methode inspiriert war und sie als ein ästhetisches Verfahren deutete, liegt auf der Hand.²⁴ Wie schon ausgeführt, überlagern sich in *UNE FEMME MARIÉE* die Texte und Bilder des real existierenden Pariser Stadtraums und die fiktionalen Innenräume der Narration, wobei diese mehr und mehr ihre Geschlossenheit und damit ihren Bezug auf ein erlebendes Subjekt einbüßen.

Die im Thema der Romanze vorgetragenen Selbstentwürfe werden durch die partielle Traktat-Form des Films gleichsam wissenschaftlich ausdifferenziert und durch diese Pluralisierung desavouiert. Hierfür sind insbesondere die Monologe im Anschluss an den Besuch des Philosophen Leenhardt im Appartement Charlottes und Pierres zu nennen. Die von letzterem vorgetragene Rede zum historischen Bewusstsein (*Die Erinnerung*, E. 71–75), gefolgt von Charlottes genuin der Liebe zugewandter Verteidigung des Gegenwartserlebens (*Die Gegenwart*, E. 76–4) und der Darlegung des intellektuellen, ironischerweise als Suche nach dem Kompromiss interpretierten Selbstbewusstseins durch Leenhardt (*Die Intelligenz*, E. 80–84) mündet schließlich in den kurzen Monolog von Charlottes Sohn Nicola (*Die Kindheit*,

Aufl.) Weinheim – Berlin 1991, S. 61–70, hier S. 67: «[...] das *Spiegelstadium* ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und [das] für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten, und einen Panzer, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden. So bringt der Bruch des Kreises von der *Innenwelt* zur *Umwelt* die unerschöpfliche Quadratur der *Ich*-Prüfungen (*récolements du moi*) hervor.»

- 23 S. die eher abwertende Haltung Pleynets gegenüber dem Film *LA CHINOISE*, der sich trotz seines politischen Inhalts angeblich «ganz von bürgerlicher Ideologie nährt.» Marcelin Pleynet/ Jean Thibaudeau: Ökonomisches, Ideologisches, Formales.... In: Robert F. Riesinger (Hrsg.): *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte*. Münster 2003, S. 11–25, Zitat S. 19.
- 24 Vgl. Bill Krohn: *Une Femme Mariée*. From Deleuze to L'Herbier. In: *DVD-Beiheft zu UNE FEMME MARIÉE* (Eureka Entertainment 2009), S. 33–53, hier S. 37ff. Pantenburg weist daraufhin, dass Godard versucht habe, für *UNE FEMME MARIÉE* Roland Barthes als Darsteller zu gewinnen und Jean-Louis Comolli, ein Protagonist der Apparatus-Debatte, in *LES CARABINIERS* (1963) und in *ALPHAVILLE* (1965) mitspielte. Volker Pantenburg: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld 2006, S. 54, Anm. 70.



12 Monolog «Die Kindheit» (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

E. 85–86), der schon seinen Pyjama angezogen hat und, schläfrig wirkend, doch voll trotziger Überzeugung von einem nicht genannten Produkt und der Art und Weise berichtet, wie man dieses herstellt (Abb. 12). Einiges spricht dafür, diesen Monolog als Versuch zu einer Neubestimmung filmkünstlerischer Autorschaft zu verstehen:

«Um sie zu machen. Erstens: man beschäftigt sich damit... Zweitens: man rechnet alles durch... Drittens: man erzählt allen Leuten davon... Viertens: man tut's... Fünftens: eh, man kauft die Farbe... Sechstens: man prüft alles... Siebtens: man streicht sie an... Achtens: man prüft noch mal alles nach... Neuntens: man arbeitet noch etwas daran herum... Zehntens: man setzt sie in Gang...» (E. 86)

Benannt wird die Position des Filmemachers und Künstlers, der nicht in Erinnerung, sinnlicher Wahrnehmung und Denken verharret, sondern sich einem produktiven, all diese Dimensionen vereinigenden Prozess anheimgibt. Es geht um die Kino-Leinwand, die mit Farben «angestrichen» und «in Gang» gesetzt werden soll.

Mit dem Bedeutungsraum der Leinwand als Bildträger und textiler Fläche arbeitet der Film im Übrigen von Anfang an. Das erste diegetische Bild des Films ist ein noch unbestimmter weißer Raum, der erst durch die sich von unten ins Bildfeld schiebende weibliche Hand, deren Ringschmuck sogleich die «verheiratete Frau» anzeigt, als Fläche definiert wird, nämlich als das Bettlaken, welches den Schauplatz der amourösen Eskapaden der Protagonistin abgibt (Abb. 13 a–c). Diese subtile Referenz an die dem filmischen Bild innewohnende Dialektik von (projiziertem) Raum und (Leinwand-)Fläche umfasst im Bild des Bettlakens sinnfällig die schon erörterte, den ganzen Film hindurch gestaltete ideologiekritische Gleichsetzung des Erzählkinos mit dem Schauwert des Erotischen.²⁵

Von hier aus wird die Konsequenz deutlich, mit der sich an das Statement Godards alias Nicolas der folgende Exkurs in die erotische Aktfotografie und die sexuelle Ratgeberliteratur anschließt. Dass die Aktbilder verblüffender Weise als Cover für Schallplatten erscheinen, die von Charlotte liebevoll betrachtet und «auf-

25 Die Rolle des Aktes in der Malerei ist vergleichbar. Godards «Flächenraum» wird antizipiert durch Edouard Manets Gemälde *Olympia* (1863), das dem virtuos gemalten Weiß der Bettstatt ästhetische Dominanz verleiht. Das Laken ist nicht allein «diegetisch», sondern auch selbstreferentiell als Repräsentation der Leinwand und ihrer malerischen Transformation zu verstehen.



13a–c Erste Einstellung von UNE FEMME MARIÉE (1964)

gelegt» werden, verweist erneut auf den industriellen Apparat des Kinos und seine Durchdringung aller Sparten und Niveaus. Godard separiert aber auch seine eigene avantgardistische Filmästhetik nicht einfach vom «schlechten Geschmack» der Kulturindustrie, von dem sich die modernistische Ästhetik eines Clement Greenberg, dem idealistischen Programm eines humanen Auftrags der Kunst folgend, noch selbstgewiss distanzierte.²⁶

Zwar sind die romantischen Wurzeln von Godards «kindlichem» Schöpfungsprinzip unverkennbar: die Rede des kleinen Nicolas präsentiert die naturständige Unabhängigkeit des Schellingschen Genies, das in einem teilweise bewussten, teilweise unbewussten Prozess sein Werk hervorbringt. Gleichwohl trägt Godard entscheidende Korrekturen in jenes Schema ein, indem er die Beschreibung des kreativen Prozesses auf eine lakonische Rezeptur herunter bricht, die einerseits an die surrealistische Poetik der das verbindende Dritte verweigernden Reihung erinnert, zum andern das rationale Kalkül eines Unternehmers aufruft, der ein Produkt auf den Markt bringen will und dazu finanzieller Operationen («man rechnet alles durch»), werbestrategischer Maßnahmen («man erzählt allen Leuten davon») und geeigneter Technologien («man setzt sie in Gang») bedarf. Der Filmautor definiert sich durch die Stimme Nicolas' als dezentriertes Subjekt, das nicht als ein denkendes oder fühlendes Ich der Welt gegenübersteht, sondern nur in seinem Produktionsprozess fassbar wird. Das durch Nicolas sprechende Künstlersubjekt hat mit Charlotte die träumerische Unbestimmtheit gemein, unterscheidet sich aber von ihr wie von seinen intellektuellen Vorrednern durch die sowohl strenge als auch pragmatische Beziehung zur eigenen Arbeit, die an die Stelle des Ich und des von allen anderen Akteuren abgegebenen Bekenntnisses zur Liebe tritt. Auffällig ist auch die implizite Unabschließbarkeit des von Nicolas beschriebenen Werkprozesses, der nur einen Ausschnitt aus einer unendlich fortsetzbaren Produktion zu zitieren scheint, die nicht von vorgefassten Ideen ausgeht. In seinen Vorträgen zur Einführung in die wahre Geschichte des Kinos hat Godard vielfach diese assoziative, sich dem alltäglichen Lebensprozess gleichsam anschmiegende Form seiner Arbeit dargestellt, z.B. in der folgenden Notiz:

26 V.a. in dem Essay «Avantgarde und Kitsch» (1939). In: Karlheinz Lüdeking (Hrsg.): *Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Amsterdam – Dresden 1997, S. 29–55.

«Es ist wie bei allen meinen Filmen, es gibt kein Drehbuch im eigentlichen Sinn, d.h., eine in schriftlicher Form erzählte Ansicht des Films. Man macht Notizen, Leute treffen sich, unterhalten sich, und dann, nach und nach...».²⁷

IV Kritische und imaginäre Entgrenzung

Freilich ist die Entgrenzung des Schaffensprozesses in die Lebenswirklichkeit und in die Reflexion über sich selbst auch schon in der deutschen Romantik vorgeprägt. Friedrich Schlegel forderte 1798 eine «Universalpoesie». Denn nur eine solche könne «gleich dem Epos einen Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allen realen und idealen Interessen auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, die Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.»²⁸

Die Beziehungen Godards zur frühromantischen Tradition sind vielfach beobachtet worden.²⁹ Hervorzuheben bleibt jedoch, dass Godard den frühromantischen Entgrenzungstopos keineswegs linear fortschreibt, sondern in seiner Aneignung zugleich schärfste Kritik an seinem transzendentalphilosophischen Kern übt. Dieser problematische Gehalt mag in der Formulierung Schlegels aufscheinen, dass es «noch keine Form [gibt], die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken».³⁰ Mit anderen Worten: Die Abkehr von den etablierten Gattungsgrenzen und Formkonventionen war einem expressivistischen Subjektideal geschuldet, durch das eine gültige Totalität der künstlerischen Repräsentation wieder erreicht werden sollte.³¹

Godard beerbt zwar die romantische Universalpoesie, verneint aber zugleich ihr Anliegen, die Identität stiftende Rolle der Kunst aus dem transzendentalen Subjekt heraus neu zu behaupten. Seine Methode der Entgrenzung kommt jenem Verfahren der «Verfransung» nahe, das Adorno gegen die in der Gattung gefeierte Totalitätsbehauptung des Kunstwerks antreten sah.³² Zu unterscheiden ist mithin zwischen der romantischen Entgrenzungsgeste, die in einer unendlichen Spiegelungskaskade

27 Jean-Luc Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. Frankfurt a. M. 1992, S. 179.

28 Athenäums-Fragment Nr. 116, zit. nach Friedrich Schlegel: *Kritische und theoretische Schriften*. Stuttgart 1978, S. 90.

29 Zum Schlegel-Bezug Godards s. auch Pantenburg 2006, S. 30f. Hediger (2007, S. 154) zeigt den Rekurs Godards auf Novalis' Konzept des «unendlichen Romans», der ohne Rangunterschied alles in der Realität zum Anlass ästhetischer Produktion nimmt.

30 Schlegel 1978, S. 90.

31 Zum expressivistischen Subjektkonzept der Romantik und seiner naturphilosophischen Basis vgl. Charles Taylor: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*. Frankfurt a. M. 1994, S. 725–728.

32 Theodor W. Adorno, *Die Kunst und die Künste*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M. 1977, Bd. 10.1 (Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild), S. 432–453.

Welt, Kunst und Ich versöhnt und der negativistischen Entgrenzung, die das jene Vision tragende Element – die Vorstellung einer naturhaften Essenz des subjektiven Erlebens – radikal in Frage stellt.

Mit Blick auf Lacans Theorie des Spiegelstadiums lässt sich der romantische Entgrenzungsmodus auf jene psychische Aktivität beziehen, die zur Errichtung und Erneuerung einer Ich-Instanz notwendig ist und zugleich die Gefahr impliziert, dass im Gegenzug ein dissoziierter Zustand an die Oberfläche des Bewusstseins drängt. Mit der visionären Ich-Gestalt drohen zugleich deren Grenzen zu verschwimmen. Schlegels Bild der frei schwebenden Balance des poetischen Subjekts zwischen den Spiegelsplintern der Welt scheint diese Gefahr ausdrücken und bannen zu wollen. Und nicht von ungefähr erscheint die emphatische Idee einer durch das kreative Subjekt geleiteten und ins Gleichgewicht zurückgeführten dissoziierten Welterfahrung im Kontext der postrevolutionären bürgerlichen Gesellschaft, die mit der Ankunft der Medienindustrie, etwa in Gestalt der Tageszeitung, konfrontiert ist.³³

Im alltäglichen Raum der zeitgenössischen Mediengesellschaft, die gemessen an der Epoche der Romantik eine ungeheuer fortgeschrittene Dissoziation der Wahrnehmung erlebt, lässt Godard das Phantasma des *corps morcelé* im Fragmentcharakter seines Films aufscheinen, speziell in den Liebesszenen, die in Nahaufnahmen der Körper und deren gleichsam subjektloser Konstellationen zerfallen, denen Momente des Unheimlichen und der Melancholie eigen sind (Abb. 3, 4). Das Pathos der Universalpoesie und ihre idealistische Einheitssehnsucht verdichtet sich, so absurd dies scheint, im Faszinosum des Büstenhalters, zielt doch die obsessive Beschäftigung Charlottes mit diesem Kleidungsstück auf eine numinose performative Vereinigung mit der Welt, die ja auch im Monolog *Die Gegenwart* als primäres Lebensziel dargestellt wird. Die fetischartig verselbständigte Büste steht für die halluzinatorische Verwandlung des Dissoziierten in die Totalität einer idealen Ich-Gestalt.³⁴

Der ausdrücklich auf seinem Fragmentcharakter und der Iteration beharrende Film *UNE FEMME MARIÉE* artikuliert mit der psychoanalytischen Einsicht in die narzisstische Grundstruktur des Ichbewusstseins den Ausblick auf ein traumatisch Reales im Sinne Lacans.³⁵ Die romantische Entgrenzung in den Wirklichkeitscharakter des Gesamtkunstwerks wird in der modischen Totalität des Ästhetischen

33 Auf diese Gleichzeitigkeit verweist Hediger 2007, S. 154.

34 Vgl. Lacan 1949, S. 64: «Man kann das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen [...] als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung. [...] Die totale Form des Körpers, kraft der das Subjekt in einer Fata Morgana die Reifung seiner Macht vorwegnimmt, ist ihm nur als «Gestalt» gegeben, in einem «Außerhalb» [...]»

35 Das Reale ist nach Lacan das, was sich, als unbestimmt materielle Qualität, dem Imaginären und Symbolischen entzieht und nur in traumatischer Erfahrung, in der Sphäre des Todes, der Sexualität und der Gewalt in Kraft tritt. Es ist nicht unmittelbar zugänglich, sondern kann bzw. muss über die Wiederholung aktiviert werden. Lacan revidiert hier also den Freudschen Komplex der «Wiederkehr des Verdrängten», der Wiederholung und der Durcharbeitung. S. v.a. Lacans Relektüre Freudscher Begriffe in seinen Seminaren des Jahres 1964. Ders.: *Die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*.

thematisiert,³⁶ die somit nicht mehr immanent erlebt werden kann, sondern auf eine psychische und zugleich ökonomische Realität transparent wird.

Der psychoanalytische Prozess, in dem die falsche Autorität eines verhärteten Selbst aufgelöst wird, lässt sich, folgt man einer Überlegung Reimut Reiches,³⁷ als eine Operation verstehen, die dem bild- und gestaltnkritischen Impetus der modernen (Film-)Kunst grundsätzlich verwandt ist. *Kritische* Entgrenzung als ästhetische oder intellektuelle Arbeit nimmt so gesehen Stellung gegen die *imaginäre*, auf eine notwendig entfremdete Einheit zielende Entgrenzung. Nur in der ästhetischen Form des permanenten Tagtraums, in dem sich Charlotte befindet, wäre jene Reflexion aufbewahrt, derer die handelnde Bildfigur im Rahmen ihrer Rolle(n) nicht fähig ist, auch wenn sie philosophische Betrachtungen anstellt. In ihrem Monolog berührt Charlottes Wunsch in der Gegenwart zu leben, instinktgeleitet wie die Tiere, das traditionelle Versprechen des lebendigen, präsentischen Bildes, das seinem Betrachter unmittelbaren Zugang verschafft und für den Zeitraum der ästhetischen Erfahrung immerhin jene Unmittelbarkeit der Perzeption herzustellen in der Lage ist, die der modernen *conditio humana* abhanden gekommen ist. Godards «entgrenzte» filmische Form verweigert sich einem Einverständnis ohne bewertend einzugreifen; sie entspricht gleichsam der neutralen Haltung des Analytikers. Weder Charlottes Wunsch nach Unmittelbarkeit noch ihr Busenphantasma werden karikiert oder korrigiert; ein über die narzisstischen Ideale der Träumerin hinausweisender Sinn wird in keiner der handelnden Figuren oder gar im Off-Kommentar repräsentiert, sondern allein durch die *Mise-en-scène*, die Aufnahmetechnik und die Montage, nahegelegt. Dies wird an der zentralen Sequenz des Films am Ende noch aufgewiesen werden.

Vorab ist resümierend festzuhalten, dass im diegetischen Raum des Films *UNE FEMME MARIÉE* jene phantasmagorische Entgrenzung des Selbst Darstellung findet,

Das Seminarbuch XI. Weinheim – Berlin ³1987. Zur kunsthistorischen Rezeption u.a. Hal Foster: *The Return of the Real. The Avantgarde at the End of the Century*. Cambridge – London 1996.

- 36 Vgl. die kritische Erörterung des Gesamtkunstwerks als «Ermächtigung der Illusion» bei Odo Marquard: Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingskritik. In: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*. Hrsg. v. Harald Szeemann. Ausst. Kat. 11.2.–30.4.1983 im Kunsthaus Zürich, 19.5.–10.7.1983 in der Städtischen Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf, 10.9.–13.11.1983 im Museum moderner Kunst/ Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, Frankfurt a. M. ²1983, S. 40–49, hier S. 48.
- 37 Reiche geht von einer «Strukturhomologie» zwischen Traum und (Kunst-)Bild bzw. von psychoanalytischem Prozess und ästhetischer Erfahrung aus. Besonders dieser letztere Vergleich impliziert deutlich die analoge Simulation einer Krise, durch ein Subjekt produziert und gelöst, das nicht mit dem Analytiker oder dem Künstler identisch ist, sondern im jeweiligen Prozess ins Werk gesetzt wird. Reimut Reiche: *Mutterseelenallein # 2. Das Tabu der Schönheit in Kunst und Psychoanalyse*. Frankfurt a. M. – Basel 2011, S. 46–50 und S. 75–85. Ein hier zitierter Passus aus Adornos Ästhetischer Theorie gibt recht genau die in Nicolas' Rede verdichtete Konzeption Godards zum künstlerischen Subjekt wieder: «Im Gebilde ist Subjekt weder der Betrachter noch der Schöpfer noch absoluter Geist, vielmehr der an die Sache gebundene, von ihr präformiert, seinerseits durchs Objekt vermittelt.» Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M. 1970, Bd. 7, S. 248, zit. bei Reiche 2011, S. 47.

die auf die Imago des eigenen Körpers zielt, jedoch, um mit Lacan zu sprechen, in entfremdeter «räumlicher Befangenheit» vor dem Bild verharret.³⁸ In der Mise-en-scène ist diese genuin narzisstische Operation immer wieder durch die träumerische Versunkenheit Charlottes zum Ausdruck gebracht. Sie ist die exemplarische Bildbetrachterin und Kinogängerin, die auf alle Sparten ästhetischer Industrie reagierende Konsumentin. Durch die Häufung und oft absurde Logik dieser zum Teil kontemplativen, zum Teil grotesk enthusiastischen Zustände der Absorption wird der Übergang in eine kritische Entgrenzung geleistet. Der diegetische Raum weitet sich in den reflexiven Raum einer Medientheorie, die sich über die Funktion des Kino-Apparates und anderer kulturindustrieller Produkte für die imaginäre Selbstkonstitution der Subjekte Rechenschaft abgibt. Charlottes versonnene oder freudige Betrachtung von Akt- und Modebildern lässt sich dann auf jenen von Lacan entdeckten jubilatorischen Gestus des vermeintlichen Wiedererkennens beziehen, der beim Kleinkind den temporär erfolgreichen Akt der imaginären Verschmelzung von Innen und Außen, von Ich und Welt begleitet und der vom Erwachsenen immer wieder erneuert werden muss.

Französische Filmtheoretiker wie Jean-Pierre Oudart und Jean-Louis Baudry haben diese Mechanismen der Stabilisierung und Erneuerung des narzisstischen Ich-Panzers in den Strukturen des Kinofilms wiedererkannt.³⁹ Die Transparenzillusion des Hollywood-Films, der durch die Verschleierung seiner Produktionsbedingungen (sog. *invisible editing*) den Zuschauer an einen imaginären Raum bindet, entspricht nicht zuletzt auch durch den Anthropozentrismus des klassischen Erzählfilms der Identitätsphantasie vor dem Spiegelbild. Die seit der kubistischen Destruktion der Konturlinie virulente und von Godard beerbte künstlerische Gestaltkritik wiederum findet in Lacans Subjekttheorie eine Begründung jenseits tradierter formalistischer Ansätze, die sich stets auf die Hochkunst beschränkten. Denn in Lacans Modell haben beide Stränge der modernen Ästhetik, die avantgardistische Destruktion und die popularästhetische Perfektion des Körperbildes ihre interpretatorische Entsprechung. Insofern wird deutlich, dass zum einen die modernistisch-kritische Entgrenzung auch den Entwurf von Ganzheit anbieten muss, während die trivial-imaginäre Entgrenzung auch das Phantasma der Zerstückelung zeigen muss, da es beiden Kulturtechniken um seine Bannung geht. Die beschriebene Dialektik ist im Folgenden kurz zu erörtern, denn um ihre Verarbeitung geht es der modernismuskritischen Ästhetik Godards.

38 Lacan 1949, S. 66.

39 Die Übertragung von Lacans Modell auf die Analyse der Filmlektüre leistete Jean-Pierre Oudart: *La Suture* [Teil 1]. In: *Cahiers du Cinéma* 211, April 1969, S. 36–39; [Teil 2] in: *Cahiers du Cinéma* 212, Mai 1969, S. 50–55. Zum «Leinwand-Spiegel» als ideologischer Maschine u.a. Jean-Louis Baudry: *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat* [franz. 1970]. In: Riesinger 2003, S. 27–39, hier S. 36ff.

V Exkurs: Der zerstückelte Körper und die perspektivische Ganzheit

Auf Grund der frühen, auf einer Verwechslung des eigenen Ichs mit einem Bild beruhenden Identitätsstiftung bleibt das Subjekt dezentriert. Lacan spricht von einer bleibenden Spaltung oder Entfremdung, die auch durch das soziale Ich (je), das sich erfolgreich in die Ordnung des Symbolischen, die Sprache, eingeordnet hat, nicht aufgelöst werden kann. Auch der zerstückelte Körper bleibt damit präsent, denn er ist, in der frühen Schicht des Narzissmus, nur durch eine von Lacan so genannte orthopädische Ganzheit zusammengeschmiedet, einen Panzer, der immer wieder neu angepasst und überprüft werden muss, in einem stets vergeblich bleibenden Bemühen. Dieser zerstückelte Körper erscheint nicht nur in psychotischen Symptomen und in Träumen, «wenn die fortschreitende Analyse auf eine bestimmte Ebene aggressiver Desintegration des Individuums stößt.» Er erscheint nach Lacans Aussage auch in der Kunst, etwa

«in Form losgelöster Glieder und [...] geflügelter und bewaffneter Organe, die jene inneren Verfolgungen aufnehmen, die der Visionär Hieronymus Bosch in seiner Malerei für immer festgehalten hat, als sie im fünfzehnten Jahrhundert zum imaginären Zenith des modernen Menschen heraufgestiegen.»⁴⁰

Bosch wird hier als Vorläufer der modernistischen Gestaltzerstörung zitiert. Seine *Versuchung des Hl. Antonius* im Prado kann diese Verbindung belegen und stellt ein frühes Beispiel jener tagträumerischen Obsession vor, die in Cézannes grotesken Versuchungsbildern fortgesetzt und filmisch von Buñuel und Godard interpretiert worden ist.⁴¹ Die Bedeutung des Gotteskriegers wird im Dienste christlicher Ikonografie allerdings aufrecht erhalten. Der Heilige bezwingt seine Phantasien. Die modernistische Zerstörung des ganzheitlichen Körper-Bildes setzt sich dagegen zum einzigen Inhalt, sie ruft bewusst den durch die Figuration des Imaginären erst fassbar gewordenen Zustand des «zerstückelten Körpers» auf. Insofern wendet sich die malerische wie die filmische Gestaltkritik gegen die Gesetzlichkeit der Zentralperspektive, in der Lacan und nach ihm die Apparatus-Theoretiker das zentrale neuzeitliche Herrschafts-Instrument zur Konstituierung eines einheitlichen Sub-

40 Lacan 1949, S. 67.

41 Vgl. Wilhelm Fraenger: *Hieronymus Bosch*. Berlin 1975, S. 305 zur Kontemplation (und Versuchung) des Hl. Antonius: «Im Konzentrationsakt taucht der Meditant, der dabei jegliches bewußte Denken und Wollen und jede sonstige Bindung an die Umwelt auszuschalten hat, in einen traumartigen Dämmerzustand, den man am kürzesten in einem Wort der Droste-Hülshoff als «Schlummerwachen» definieren kann. Er tritt in eine tiefere Bewußtseinsschicht archaisch-primitiver Bilder über, an deren Schwelle ihn ein Ansturm peinlicher Erinnerungen zu verwirren pflegt, da die dem unbewußten Triebleben entquellenden Gebilde meist Larven und Vermummungen des Sexus sind.» Zur modernen Ästhetisierung der Versuchungsthematik vgl. Verf.: Cézannes Versuchungen – Die Bedeutung des Grotesken im frühen Werk. In: *Marburger Jahrbuch* 28, 2001, S. 235–269 und Dies.: Buñuel – Magritte – Dalí. Die surrealistische Montage in Film und Malerei. In: Klaus Krüger/Thomas Hensel/Tanja Michalsky (Hrsg.): *Das bewegte Bild. Beiträge des Symposiums «Film als Kunst – Kunst im Film»* (Juni 2000). München 2006, S. 337–372.

jekts ausgemacht haben. Jean-Louis Baudry führte in seinem 1970 erschienenen Aufsatz *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base* aus, dass die Geschichte des Kinos die Perspektivkonstruktion der Renaissance und ihren ideologischen Effekt fortgesetzt habe. Der Zuschauer identifiziere sich nicht primär mit den dargestellten Personen, sondern mit dem Blick der Kamera als Agens eines transzendentalen Ego, das im Sinne der imaginären Ich-Instanz nach Lacan das Zerstückelte zusammenfügt: «[...] indem es eine Fantasmatisation des Subjekts kreiert, kollaboriert das Kino mit einer markanten Wirkungskraft in der Aufrechterhaltung des Idealismus.»⁴²

Hartmut Winkler hat diesen Subjekteffekt der perspektivischen Konstruktion nochmals bestimmt und ihn mit seiner Aufkündigung in der modernen Kunst konfrontiert. Das Authentizitätsversprechen des perspektivischen Raums besteht, wie Winkler treffend ausführt, im Schein der Kontinuität, in der Suggestion einer fraglosen Übereinstimmung von Innen und Außen:

«Dem subjektiven Eindruck nachkonstruiert, den die «objektive» Welt im menschlichen Auge hinterläßt, scheint er ohne Gliederung auszukommen oder, in der Plastizität des Bildes, die «spontane» Selbstgliederung der Objektwelt nur zu protokollieren. Die Komplexität und die Autonomie des Abgebildeten scheinen auf diese Weise ebenso gewahrt wie die «Freiheit» des Subjekts, die Objektseite nach eigenem Gutdünken zu erschließen. / Die zentrale Leistung dieses räumlichen Codes also ist eine scheinbare Versöhnung von Subjektansprüchen und Objektivität, von Menschennähe und Wahrheit, zweier Pole also, die in der historischen Entwicklung weit auseinander getreten sind.»⁴³

Es entsteht, so Winkler, die absurde Situation, dass die Technik dort als Stütze eintrete, wo Kunst und Philosophie den mit der Perspektive verbundenen idealistischen Anthrozentrismus in Frage gestellt haben. Der filmische Raum in seiner klassischen Form «steht für einen historischen, und historisch-obsoleten Blick», der gleichwohl durch die der technischen Reproduktion innewohnende «quantitativ überwältigende Bildermacht» überdauere und die «in der Kunst entfalteten Alternativen souverän» zurückweise.⁴⁴

Godard ist 1964 der zitierten filmtheoretischen Reflexion auf den filmischen Raum insofern weit voraus, als er die «überwältigende Bildermacht» eben nicht als bloße Eigenschaft der technischen Bilder charakterisiert und einer machtlosen modernistischen Ästhetik gegenüberstellt. Vielmehr thematisiert er die Macht der Medienbilder und ihre ideologische, im Dienste ökonomischer Interessen praktizierte Subjektmodellierung, indem er ihre versteckte Allianz mit der modernistischen Kritik des

42 Baudry 1970, S. 38.

43 Hartmut Winkler: *Der filmische Raum und der Zuschauer. «Apparatus» – Semantik – Ideology*. Heidelberg 1992, S. 234.

44 Ebd., S. 236.

perspektivischen Bildes aufdeckt. Er leistet dies durch die partielle Aufkündigung der Kontinuitätsregeln Hollywoods, die Kontinuität als Konstruktion bewusst macht, also die zugrundeliegende Diskontinuität sichtbar werden lässt. Die Anknüpfung an die modernistische Ästhetik wird von Anfang an zudem ergänzt durch ihre hybride Ausweitung ins Triviale, durch die sich Godard als Zeitgenosse eines Warhol oder Lichtenstein zu erkennen gibt. Nicht im Geiste einer autonomen Abstraktion oder eines in sich geschlossenen poetischen Raums bricht er mit dem Anthropozentrismus Hollywoods, der die Figuren der Filmerzählung gewöhnlich als autonome Persönlichkeiten und Imagines des Zuschauersubjekts wirken lässt. Seine «Fragmente eines Films» vermitteln stets die Unmöglichkeit eines ganzheitlichen Ich-Bewusstseins. Sie führen vielmehr die stückhaften Szenarien vor, die als industriell produzierte imaginäre Ich-Narrative markiert werden. Die Inszenierung der Einstellungsräume und ihre Montage widerstreben, wie schon ausgeführt wurde, der kausalen Logik der Perspektive und ihrer Übersetzung in den sequenziellen Erzählraum.

Godard knüpft zum einen durchaus an die kubistische Ikonoklastik an, die im Rastermotiv die Bildgrenzen ins Bildfeld gleichsam einwandern und mit den figur-gegenständlichen Motiven auf einer Ebene kämpfen ließ. Dem entspricht bei Godard die schon beschriebene Ausstellung des Kaders und der Leinwandfläche und die obsessive Ausschnittkomposition, Strategien also, die im Sinne von Noël Burch die Grenze zwischen On- und Offscreenspace als das eigentliche ästhetische Mittel des Films thematisierten.⁴⁵ Der modernistischen Auflösung des perspektivischen Raums entspricht die filmische Negierung einer psychischen Autonomie der Figuren durch die permanente Erinnerung an ihre Verschränkung mit den Produktionsbedingungen und -mitteln des Films. Der Bildträger wird sichtbar – nicht als buchstäbliche Stofflichkeit der Leinwand und der Farben wie in der Malerei – sondern durch die diskontinuierliche Gestaltung, die Raum, Fläche und Bildgrenze als Produktionsmittel des Films sichtbar, die Fotografie, den Schnitt, das Drehbuch und die Schauspieler, Dialog und Musik, aber auch den Projektionsapparat und Projektionsort kenntlich macht. Der Raum der Erzählung kann so nicht losgelöst von seinen Trägermaterialien genossen werden. Opazität löst Transparenz ab.

Davon abgesehen zeigt Godard aber den zerstückelten Körper, der von den Kubisten in der organischen Gesamtkomposition wieder synthetisiert und einem souveränen künstlerischen Autor zugeeignet wurde, als realen Grund der phantasmatischen Werbebilder. So wie Andy Warhol an der Werbung für eine Nasenoperation (*Before and After*, 1961/62) führt Godard am Büstenhalter und seinen Illustrationen den Nachweis über die implizit modernistische Ästhetik des Fragments im Feld der Medienbilder. Das Eigenleben der Figuren wird schon in *A BOUT DE SOUFFLE* dementiert, insofern sie permanent als Darsteller von Rollen gezeigt werden, die sich ihrer Identität im Spiegel oder durch das Kunstbild vergewissern. Nicht erst

45 Noël Burch: *Theory of Film Practice*, übers. v. Helen R. Lane [frz. Originalausgabe 1969], Princeton – New Jersey 1981; hier insbes. Kapitel 2 (Nana, or the Two Kinds of Space).



14a–c Michel Poiccard (Belmondo) betrachtet das Porträt Humphrey Bogarts (*A BOUT DE SOUFFLE*, 1959)

Charlotte, sondern schon Michel wird wie eingangs beschrieben als Rezipient der Massenpresse eingeführt. Später wird er zudem als Kinogänger charakterisiert, der sich in ein Foto Humphrey Bogarts versenkt und dessen Mimik nachahmt (Abb. 14 a–c). Sein sehnsüchtiger langer Blick auf das Bild seines Helden in einer Kinoaussage ist der Blick des imaginären «moi» im Sinne Lacans. In der Kippbewegung der gezeigten identifikatorischen Projektion, die das Objekt des Sehens durch eine halluzinatorische Aneignung zum Ich-Akteur macht, unterhöhlt Godard die perspektivische Adressierung des Subjekts, und zwar dadurch, dass er sie in ihrer Funktion genau beschreibt.

VI Charlottes Tagtraum

An diesem Motiv setzt Godard (u.a.) in *UNE FEMME MARIÉE* wieder an. Als Höhepunkt des Films ist nicht etwa eines der Liebesspiele Charlottes gestaltet, sondern ihr Tagtraum als Leserin der Modezeitschrift *Elle*.

Nach einem Modeshooting in einem Schwimmbad, bei dem Godard in die Ansicht des Negativfilms wechselt (E. 141), wiederum eine Vertovsche Form der medialen Selbstreferenz aufgreifend,⁴⁶ sitzt Charlotte in einer Bar und blättert in ihrer Zeitschrift, während sich am Nebentisch zwei junge Mädchen über ihre ersten sexuellen Erfahrungen austauschen (E. 142). In der ersten Einstellung der Sequenz hat bereits eine Umkehr der Perspektive stattgefunden. Das Titelbild der Zeitschrift füllt die Leinwand ganz aus, geradezu liebkosend fährt die Hand Charlottes über das Gesicht des Covergirls (Abb. 15a, b), das nun zur Protagonistin wird, während Charlotte in ihrem Tagtraum versinkt. An die Stelle der Narration treten die Texte und Bilder der Illustrierten. Charlotte blättert in ihrer Zeitschrift, die nur aus Dessous-Reklame besteht (Abb. 16a, b). Die letzte Seite zeigt Mascha Méril als Mannequin für «glücklich» machende Slips (Abb. 16 b), was die narzisstische Erotik überdeutlich markiert.⁴⁷ Im ersten Teil der Sequenz ist der Dialog der Mädchen aus dem Off zu hören. Im zweiten Teil wird durch einen halbnahen establishing

46 In *DER MANN MIT DER KAMERA* wird auch die Postproduktion der Cutterin gezeigt, die sich Filmstreifen anschaut. Auch die Stillstellung des Films in der Fotografie hat Vertov vorweggenommen.

47 Auch diese Selbstspiegelung der Protagonistin ist schon in *A BOUT DE SOUFFLE* vorweggenommen, wo Patricia in ihrem Appartement vor einem Foto des «Stars» Jean Seberg erscheint.

shot die Raumsituation Charlottes wieder anschaulich. Abgelenkt von ihrer Lektüre lauscht sie den Mädchen, deren Gespräch sich als ebenso stereotyp darstellt wie die Bilder, Stories und Ratschläge der Illustriertenpresse. Ihren flächigen Bildstatus unterstreicht Godard durch Text-Inserte (Abb. 17 a, b), die einerseits an Zwischentitel aus dem Stummfilm erinnern, andererseits die Titel- und Schlagzeilen der Illustrierten aufrufen, womit wiederum ein Indiz dafür gegeben ist, dass Godards Film das Kino als Teil des Medienapparates insgesamt betrachtet wissen will. Dass die



15a–b Covergirl der *Elle*, liebkost von Charlotte (UNE FEMME MARIÉE, 1964)



16a–b In der Bar des Schwimmbads (UNE FEMME MARIÉE, 1964)



17a–b Dessous-Reklame. Charlotte blättert in ihrer Illustrierten (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

beiden Nebenfiguren in einer nahen Vordergrundsebene platziert werden, zeigt, wie die autonomisierten Illustriertenbilder, die Herrschaft des Medienbildes an. Die trianguläre Konstellation mit Charlotte, die im Fluchtpunkt der Perspektive positioniert ist, bringt die Fesselung der Betrachterin an den Bildraum zur Geltung, d.h. die Albertische Perspektive wird in ihrer bannenden, fesselnden Funktion gewissermaßen selbst abgebildet.

Der dritte Teil der Sequenz (E. 161–179, Abb. 18 a–j) verzichtet schließlich ganz auf die Erinnerung an den Raum der Erzählung. Charlotte wendet sich, auf das Stichwort «Il verra ma poitrine» (Abb. 17 b) hin, ganz ihrer Lektüre zu; die Geräuschkulisse wird nun gänzlich ausgeblendet, während ein Chanson von Silvie Vartan erklingt, der die folgende, weitgehend aus Reklamebildern für Unterwäsche, Mieder und Büstenhalter, für Kosmetik und Frisuren bestehende Montagesequenz mit dem explosiven Stimmungsgehalt einer extrem künstlichen infantilen Heiter-



18a–j Charlottes Tagtraum.
Montagesequenz Reklamebilder (UNE FEMME MARIÉE, 1964)

keit unterlegt. Die einfache, von schüchterner Mädchenhaftigkeit und metallischem Stakkato gleichermaßen inspirierte Melodie kommt laut Protokoll aus dem Musikautomaten (E. 160), doch sprengt sie die Alltäglichkeit des diegetischen Raums, das nunmehr triumphierende Phantasma des *corps morcelé* übergreifend. Das Reklamebild wird sozusagen mit der Hilfe seines klanglichen Pendants aktiv, beginnend mit einer Reihe von Männerbadehosen, die in Fortsetzung des Gesprächs der Mädchen und passend zur ersten Schlagerzeile «Il est arrivé» die Romanze als notwendiges Rahmenthema der imaginären Identität anspielen. Es gibt nun nicht mehr die blätternde Hand Charlottes, die die Illustriertenbilder mit dem Erzählraum verbinden würde. Vielmehr ist das Leinwandbild mit der Oberfläche der Medienbilder identisch und es ist unübersehbar die Kamera, die, stellvertretend für den Blick Charlottes, die Modelle und Texte abtastet, von oben nach unten, von unten nach oben und von links nach rechts. Bilder und Texte erscheinen nun auch zunehmend fragmentiert. Godard schlägt den Gegner gleichsam mit dessen eigenen Waffen, d.h. er verwendet dieselbe Zersetzungsstrategie wie die Maschinerie der massenmedialen Bildproduktion, um durch ihre Verselbständigung gegenüber jedem narrativen Sinn, der die entgrenzten Elemente wieder zur Gestalt zurückführen könnte, der Wirklichkeit der Fragmentierung näher zu kommen. Er entlockt seinen Fundstücken die Wahrheit des Medienbilds über sich selbst, etwa in der formatfüllenden Abbildung einer Sprechblase aus einem Comic. Hier heißt es: «Je sais, mais ce soir j'ai bien envie de croire aux illusions [...]» Dass das Medienbild und sein Subjektideal überdies Erbe einer langen, in die Antike reichenden Kunsttradition ist, scheint in mehreren Schlagzeilen auf, deren vorfilmischer «ready-made»-Charakter diese Tradition verbürgt. In einer der horizontalen Lesebewegungen der Kamera erscheint z.B. die Wortkombination «beauté-vérité». Auch das Busenphantasma verheißt also noch die Idealität der Linie, die Metaphysik des Disegno. Darüber hinaus ist die Anleihe bei modernen Stilen evident. Die Wahl des richtigen Mieders und des richtigen Büstenhalters verspricht der Trägerin «cette ligne jeune moderne dynamique que vous enviez». Und auch ihre modernistisch gestische Version ist präsent in dem expressiven Schriftzug «Scandale» und dem Wort «Geste», das den Auftritt der Kundin als «Star» untermalt. Das Schlussbild der Sequenz, das, zum zweiten Mal im Film, die winzige nachdenklich-desorientierte Charlotte vor einem gigantischen Plakat einer BH-Reklame von Triumph zeigt (Abb. 19), erinnert an das Erschauern vor der Größe antiker Überreste von Kolossalstatuen, etwa Füsslis Werk *The Artist Overwhelmed by the Grandeur of Antique Ruins* von 1778–79, das Linda Nochlin ihrem Essay *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity* (1994) vorangestellt hat. Godard will allerdings nicht auf nostalgische Gefühle im Angesicht der ökonomischen und ästhetischen Übermacht des Medienapparates hinaus. Die Montagesequenz verweist wiederum auf die Tradition des russischen Revolutionsfilms; und wie in der Abfolge der Maillol-Skulpturen ist es v.a. Eisensteins intellektuelle Montage, die hier aufgerufen wird. Vergleichbar ist etwa die Göttersequenz aus OKTOBER (1930), die den Begriff des Göttlichen durch die

rhythmisch-explosive Reihung von Götterstatuen aus zahlreichen Kulturen darlegt und ihn, durch die aufgewiesene Pluralität der Gestalten und die sich steigende Schnittfrequenz, sprengt.⁴⁸ Godard stellt der Idee des Göttlichen sozusagen die modisch sekundierte Ideologie des modernen Subjekts gegenüber, das sich in einer ästhetischen Gestalt selbst entwirft, sich also in seiner Sinnlichkeit begründet. Eisensteins Religionskritik wird fortgesetzt durch die Kritik der bürgerlichen Ich-Instanz im Zeitalter der Massenkultur. Wo der russische Regisseur die partikuläre Leiblichkeit der Götterbilder zeigt und gegen den absoluten Anspruch der Religion wirksam macht, visualisiert Godard den Triumph des Schemas in der vermeintlich erotisch grundierten Subjektivität des Konsumbürgers. Die frappierende Uniformität der weiblichen wie der männlichen Torsi meint aber nicht nur die von Adorno angeprangerte massenkulturelle »Reproduktion des Immergleichen.«⁴⁹ Godards dokumentarisch-analytische Montagekunst erlaubt es, in Charlottes Traum auch die legitime Vision einer Befreiung vom Ich nachzuempfinden, eine Korrektur ihrer autistischen Selbstversunkenheit und Erfüllung ihres »kommunistischen« Wunsches, alle zu kennen. Dass diese utopische Dimension nur auf dem Grund der warenproduzierenden Ökonomie auszumachen ist, enthüllt der mechanische Takt der Schlagerstimme wie des Bildwechsels. Die Sequenz bildet somit nichts anderes ab als das Kino und seine – verschärfte – Selbstkritik. Wo Michel Poiccards »Verwandlung« in sein Idol Humphrey Bogart in *A BOUT DE SOUFFLE* noch in einem traditionellen, durch Schuss-Gegenschuss komponierten Handlungsraum stattfand, wird hier die zunächst diegetisch verankerte Träumerei Charlottes an ein »drittes Sub-



19 Charlotte, desorientiert, vor Triumphreklame (*UNE FEMME MARIÉE*, 1964)

48 Zur Analyse der Göttersequenz s. Lenz 2008, S. 178–183.

49 Theodor W. Adorno; Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M. 1981, Bd. 3, S. 141–191, hier S. 156. Anders gesagt: Godard radikalisiert Adornos Erkenntnis, dass die Kulturindustrie die Funktion des Stils, das Allgemeine und Besondere ins Gleichgewicht zu bringen, ins Extreme steigere und ihn damit »als ästhetisches Äquivalent der Herrschaft durchsichtig« werden lasse (ebd., S. 151). Die Parade der Unterwäschereklame visualisiert die kulturindustrielle Totalisierung des Stils zum »Surrogat von Identität« (ebd., S. 152). Da sich die Montagesequenz jedoch aus der Homogenität des diegetischen Raums und seinem Natürlichkeitsversprechen ganz verabschiedet, das Amusement Charlottes »ganz entfesselt«, zeigt sie die auch von Adorno durchaus zugestandene Potentialität von Kulturindustrie als »Korrektiv der Kunst« (ebd., S. 164) auf.

jekt» gebunden,⁵⁰ d.h. ihr träumerischer Blick auf die Dessous-Reklamebilder wird in der Montagesequenz durch die Arbeit der Kamera, den Schnitt und die Tonspur als Produktion eines imaginären Raums erschlossen. Oudarts Analyse der «*rêverie du spectateur*» vorgehend gibt die Sequenz zu erkennen, dass die erotische Lust der Filmwahrnehmung sich in einer zwischen narzisstisch extensiver Raumlust («*la jouissance de l'espace*») einerseits und Zeichenlektüre («*l'image dans l'ordre du signifiant*») andererseits oszillierenden Bewegung entfaltet, der die Notwendigkeit der Wiederholung inhärent ist.⁵¹ Zeigen die Liebesszenen des Films, Oudarts Lacan-Adaption antizipierend, in ihrer fast beklemmenden Ausschnitthaftigkeit die tragische Notwendigkeit des filmischen Bildes (wie des Subjekts) auf, sich im Imaginären verankern zu müssen, visualisiert die Schlagersequenz die Totalität des Imaginären selbst. Zugleich ist diese Sequenz die einzige nahezu rein dokumentarische! Godard ist weit entfernt von einer surrealistischen Autonomisierung der psychischen Realität; er beharrt auf einem filmischen Denken, das die psychoanalytische Durchdringung des Ich-Ideals mit einer materialistischen Analyse seiner ökonomischen Produktion verbindet.

VII Nachtrag

Godards Film ist das beste Exempel für die Brisanz der seit den 1980er Jahren in Misskredit geratenen Apparatus-Theorie. Ihr halten einflussreiche Autoren (wie Noël Carroll und David Bordwell, in Deutschland z.B. Hartmut Winkler, Knut Hickethier und Klaus Kreimeier) entgegen, der Medienbenutzer sei durch die elektronischen und schließlich durch die digitalen Bildtechniken zu einem mündigen Betrachter geworden. Der filmische Raum habe seine bannende Kraft verloren, die Perspektive als zentrierendes Prinzip sei aufgelöst, z.B. im Collageprinzip des Videoclip oder der Werbung.⁵² Godard zeigt jedoch schon 1964, dass der filmische Erzählraum nicht weniger zusammengesetzt und klischeehaft ist als eine Seite aus einer Modezeitschrift. Die schlager-begleitete Montagesequenz antizipiert, als Metapher des populären Kinofilms, die Ästhetik des Videoclips. Schon die Illustrierte erlaubt das Zapping, das als solches den linearen Raum der Erzählung und die imaginäre Subjektkonstruktion keineswegs obsolet macht, wie die Träumerei der blätternden Charlotte in der Diegese deutlich macht. Godard spannt die Protagonisten der Erzählung als permanente Konsumenten in die Phantasmen der industrialisierten Wahrnehmung ein; ja er siedelt auf dieser Ebene der Subjektspiegelung auch die (notwendig durch den kulturindustriellen Apparat gefilterte) Literatur- und

50 Vgl. dazu Anm. 35.

51 Oudart 1969, S. 51.

52 Dies ist näher ausgeführt in meinem Beitrag «Zur Theoriegeschichte der filmischen Raumkonstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft». In: Henning Engelke/Ralf Michael Fischer/Regine Prange (Hrsg.): Film als Raumkunst. Marburg 2012, S. 12–53, bes. S. 38ff.

Kunstrezeption an, so dass in seiner Filmästhetik die historische Perspektive auf die Geschichte ästhetischer Raumkonstruktionen, die durch die Auffächerung der Disziplinen heute verloren zu gehen droht, aufbewahrt ist. Auf dem Grund der Medienbilder und ihrer zerstreuten Rezeption erscheint in *UNE FEMME MARIÉE* eine Realität fragmentarischer Entitäten und der Dezentrierung des Betrachtersubjekts in der träumerischen Selbstausslieferung an die Bilderflut, die die kognitivistische Konzeption eines aufgeklärt-*«abgebrühten»* Medienbenutzers als einen Mythos offenbart, der das transzendente Subjekt konstruktivistisch rehabilitiert.

Abbildungsnachweise

Christiane Starck

Abb. 1: Ausst. Kat. *Die Lebensreform* 2001, Bd. 1, S. 389.

Abb. 2: Ebd., S. 391.

Abb. 3: Robert Corwegh: Sascha Schneider – Florenz. In: *Deutsche Kunst und Dekoration* 16.3, 1912, S. 225–244, hier S. 229.

Abb. 4: Fotografie aus dem *Prospekt Kraft-Kunst-Institut*. Dresden 1919. Privatbesitz, S. 13–14.

Abb. 5: Ebd., S. 6 und 8.

Alexandra Vinzenz

Abb. 1: Ausst. Kat. *Okkultismus und Avantgarde* 1995, S. 58.

Abb. 2: Ebd., S. 629.

Abb. 3: Ralf Lindner/Hans P. Lühr (Hrsg.): *Gartenstadt Hellerau. Die Geschichte ihrer Bauten*. Dresden 2008, S. 65.

Abb. 4: Ausst. Kat. *Okkultismus und Avantgarde* 1995, S. 639.

Abb. 5: Ebd., S. 638.

Sylvia Denise Brodersen

Abb. 1, 2, 3: *WiLD!*. In: *i-D. The i-D One Issue*, Ausgabe August 1980. Auszugsweise auch unter: <http://i-donline.com/magazine/the-i-d-one-issue/straight-up-issue-001/> (28.6.2012)

Abb. 4: The Sartorialist (<http://www.thesartorialist.com>), 13.4.2012

Dennis Janzen

Abb. 1: Library of Congress, Washington D.C., Reproduction Number: LC-DIG-ppms-ca-02918.

Abb. 2: New-York Historical Society Museum & Library. The Liman Collection, Object Number 2000.448.

Abb. 3: Schachtelillustration von E. Klein. Unternehmensarchiv Ravensburger.

Abb. 4, 5, 6: Details aus: Otto Maier Verlag Ravensburg, *Reise um die Erde*, 1884. Reprint von 1983, Ravensburger.

Franziska Maria Scheuer

Abb. 1: Borgé 2004, S. 72. (Originaltitel: «Antoine Chavanon, ingénieur de l'usine Lumière, au cours de la première projection publique de cinématographie à Bordeaux, début 1896»)

Abb. 2: Gandolfo/Lavédrine 2009, Abb. 161, S. 216. (Originaltitel: «Lanterne avec porte charbon»)

Abb. 3: Arthur von Hübl: *Die Theorie und Praxis der Farbenphotographie mit Autochromplatten*. (2. umgearb. Auflage) Halle 1909 (*Encyklopädie der Photographie*, Heft 60), Werbeeinlage vor Beginn des Schriftteils.

Abb. 4: Gervais-Courtellemont/Loti 1897, Frontispiz (Detail)

Abb. 5, 6: Enis Batur/Emmanuelle Devos/Timour Muhidine: *Ottomanes. Autochromes de Jules Gervais-Courtellemont*. Saint-Pourçain-sur-Sioule 2005 (*Collection D'un regard l'autre*), S. 47 und 49.

Anastasia Dittmann

Abb. 1: Peter Weiermair: *Das verborgene Bild*. Wien 1987, S. 41.

Abb. 2: Sylvie Aubenas (Hrsg.): *L'Art du Nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle*. Kat. BNF. Paris 1997, S. 68, Kat.nr. 174.

Abb. 3: Alain d'Hooghe (Hrsg.): *Autour du symbolisme. Photographie et peinture au XIXe siècle*. Brüssel 2004, S. 69, Kat.nr. 171.

Regine Prange

Abb. 1a–c, 2a–c, 3a–c, 4, 6a–d, 7a–c, 8, 9, 11a–b, 12, 13a–c, 15a–b, 16a–b, 17a–b, 18a–j, 19: *UNE FEMME MARIÉE*, UFA 2006.

Abb. 5a–d: *DER MANN MIT DER KAMERA*, absolut Medien 1996.

Abb. 10: *VIVRE SA VIE*, Alamode Film 2005.

Abb. 14a–c: *A BOUT DE SOUFFLE*, Arthaus Kinowelt 2001.

Secreenshots: Regine Prange.

Autorinnen und Autoren

Anastasia Dittmann absolvierte ein Magisterstudium in Kunstgeschichte, Anglistik und Italianistik an der Philipps-Universität Marburg. Nach dem Studium arbeitete sie bei verschiedenen Projekten am Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg mit, u.a. beim Aufbau einer virtuellen Diathek für das Marburger Institut für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart sowie der Erschließung des Nachlasses von Reinhard Koselleck. Seit 2009 Lehrtätigkeiten am Marburger Institut für Kunstgeschichte. Seit April 2012 Stipendiatin am DFG-Graduiertenkolleg «Das Wissen der Künste» an der UdK Berlin. Das Thema ihrer Doktorarbeit lautet: «Der photographische Akt von 1860 bis 1900 im Kontinuum und Bedeutungswandel von Antikenrezeption und künstlerischer Reflexivität – vom tableau vivant zur étude d'après nature».

Stephan Günzel, seit 2011 Professor für Medientheorie an der Berliner Technischen Kunsthochschule, 2010 Visiting Fellow am Historisch-kulturwissenschaftlichen Forschungszentrum der Universität Trier, 2009 Gastprofessor für Kulturtheorie und Raumwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, 2008–10 Koordinator des Zentrums für Computerspielforschung (DIGAREC) und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam, Habilitation zur «Räumlichkeit im Egoshooter», Lehrbeauftragter an den Universitäten Klagenfurt und Jena, ebenda Promotion im Jahr 2000 mit einer Arbeit über «Nietzsches Schreiben als philosophische Geographie», Arbeitsschwerpunkte: Kultur-, Medien- und Raumtheorie.

Sylvia Denise Brodersen studierte Kunstgeschichte und Anglistik an der Universität Wien (2002–04). Ab 2004 erfolgte das B.A.-Studium Kunstgeschichte und Medien & Kultur an der Universiteit van Amsterdam, anschließend der Masterstudiengang Kunstgeschichte an der Philipps-Universität Marburg. 2009 Abschluss mit einer Arbeit über Jürgen Tellers Modelfotografien. Seitdem Promotion zu dem Thema «Modelfotografie am Ende des 20. Jahrhunderts. Selbsterkenntnis und Entgrenzung als ästhetische Strategien», betreut von Prof. Dr. Hubert Locher, Philipps-Universität Marburg. Daneben freiberufliche Tätigkeit im Bereich der kulturellen PR- und Öffentlichkeitsarbeit.

Dennis Janzen studierte an den Universitäten Konstanz und Marburg Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften, Kunstgeschichte und Philosophie. Nach dem Studium (2010) arbeitete er als Wissenschaftliche Hilfskraft am Kunstgeschichtlichen Institut der Philipps-Universität Marburg, seit 2012 ist er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte –

Bildarchiv Foto Marburg angestellt. Er promoviert bei Prof. Dr. Hubert Locher zum Thema «Otto Maiers künstlerisches Konzept und die Erfindung des europäischen Brettspiels».

Regine Prange promovierte 1991 an der FU Berlin über «Das Kristalline als Kunstsymbol»; 1998 folgte die Habilitation an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen mit der Schrift «Das ikonoklastische Bild – Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst». Nach Vertretungsprofessuren in Berlin und Frankfurt a.M. wurde sie 1999 Professorin für Kunstgeschichte an der Philipps-Universität Marburg mit Schwerpunkt in der Kunst des 19./20. Jahrhundert. Seit 2001 hat sie den Lehrstuhl für Neuere und Neueste Kunstgeschichte, Kunst- und Medientheorie an der Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt a.M. inne. Zahlreiche Publikationen zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts sowie zur Geschichte und Methodologie der Kunstgeschichte. Ein aktueller Forschungsschwerpunkt gilt der Ästhetik des filmischen Raums.

Franziska Maria Scheuer studierte an den Universitäten Saarbrücken, Bern (CH) und Marburg Kunstgeschichte, Neuere und Mittlere Geschichte. Während des Studiums arbeitete sie als Studentische Hilfskraft, u.a. in den Bereichen Kunstgeschichte und Kultur- und Mediengeschichte. Nach dem Master-Studium (2010) begann Sie Ihr Promotionsvorhaben zu den Autochromen von *Les Archives de la planète* (Paris), das von Prof. Dr. Hubert Locher (Marburg) betreut wird. Franziska M. Scheuer ist u.a. assoziiert im Doktorandenforum Kunstgeschichte sowie im strukturierten Promotionsprogramm *Transformationen des Visuellen* der Philipps-Universität. Seit 2010 ist sie Promotionsstipendiatin des Marburger Graduierten-zentrums Geistes- und Sozialwissenschaften und war seither u.a. als Lehrbeauftragte am Kunstgeschichtlichen Institut Marburg tätig.

Christiane Starck studierte Kunstgeschichte und Archäologie der römischen Provinzen mit dem Schwerpunkt Numismatik an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main und schloss 2009 mit dem Magister ab. Bis 2010 arbeitete sie bei verschiedenen Projekten im provinzialrömischen Institut für Archäologie in Frankfurt und begann zeitgleich ihr Dissertationsprojekt über Leben, Werk und Umfeld des Dresdner Künstlers Sascha Schneider (1870–1927) bei Prof. Dr. Hubert Locher an der Philipps-Universität in Marburg.

Alexandra Vinzenz studierte Kunstgeschichte und Musikwissenschaft in Mainz. 2009 arbeitete sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin (Vertretung Assistenz) am Institut für Kunstgeschichte Mainz und 2009–10 am Kunstgeschichtlichen Institut Marburg. 2010–12 wurde die Promotion über das Konzept «Gesamtkunstwerk» (von Richard Wagner bis Hermann Nitsch und Joseph Beuys) durch ein Graduiertenstipendium des Landes Rheinland-Pfalz unterstützt; zeitgleich wurde die Lehrtätigkeit am Marburger Kunstgeschichtlichen Institut fortgesetzt. Seit 2012 ist sie

dort Wissenschaftliche Mitarbeiterin (Vertretung Assistenz). Forschungsschwerpunkte: Kunst und Kunsttheorie der Moderne, interdisziplinäre Forschungsfelder zwischen Kunst, Musik und Theater, Performance-Art und Architekturgeschichte im 20. Jahrhundert.