

Daniel Tyradellis
Burkhardt Wolf
(Hrsg.)

Die Szene der Gewalt

Bilder, Codes und Materialitäten



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <<http://www.d-nb.de>> abrufbar.

Umschlagabbildung:
Unbetitelt Fotoarbeit von Jeffrey Silverthorne.
Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Umschlaggestaltung:
Olaf Glöckler, Atelier Platen.

Gedruckt auf alterungsbeständigem,
säurefreiem Papier.

ISBN 978-3-631-54639-0

© Peter Lang GmbH
Europäischer Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2007
Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany 1 2 3 4 6 7

www.peterlang.de

Inhalt

Zur Einleitung

Klaus R. Scherpe und Thomas Macho
Vorwort der Sprecher des Graduiertenkollegs *Codierung von Gewalt
im medialen Wandel* 9

Daniel Tyradellis und Burkhardt Wolf
Hinter den Kulissen der Gewalt.
Vom Bild zu Codes und Materialitäten 13

I. Grundlegungen

Jean-Luc Nancy
Bild und Gewalt 33

Philipp Sarasin
Gewalt als Codierung und der Code als Gewalt bei Michel Foucault 45

Moritz Baßler
Was nicht ins Archiv kommt.
Zur Analysierbarkeit kultureller Selektion 61

II. Gewaltszenarien

Ulrike Brunotte
Ganzheit und Opfer.
Gründungsgewalt in Mythologie und Religionstheorie. 79

Tobias Döring
Sweet Violence.
Gewalt im Medium der frühneuzeitlichen Bühne Englands. 99

Peter Utz
Gott filmt das Ende der Schöpfung.
Literarische Recodierungen des Weltuntergangs
am Anfang des 20. Jahrhunderts 117

III. Der Code und seine Materialitäten

Bettine Menke

Exzess der Performanz – Interventionen der/in die Schrift.

Kleist's Witz 141

Ute Holl

Strahlen und Überstrahlen – Risse ins Bild der Geschichte.

Zur filmischen Historiographie von

Friedrich Wilhelm Murnaus FAUST 157

Wolfgang Ernst

Zeit und Code 175

Zu den Autoren 189

Index 193

Zur Einleitung

einen Witz macht). Der Text der *Anekdote aus dem Letzten Kriege* setzt sich – mit der schriftlichen Insistenz der Zeichen als solcher, schriftlich-bleibend (vom ›Ursprung‹) fliegend-abgelöst weitergetragen – der Exteriorität der Schrift aus, die jedem Text und seiner Intention und die jeder Lektüre als Zufall zustößt.

Witz, S. 146–48): Derjenige, der seine Hörer witzig macht, wurde hier von diesem (als dem Witz-weiter-Erzähler) erst zu dem, der den Witz des *Trommelfellschlägers* mache, gemacht.

Ute Holl

Strahlen und Überstrahlen – Risse ins Bild der Geschichte

Zur filmischen Historiographie von Friedrich Wilhelm Murnaus
FAUST

1. Anfänge

Der Anfang ist ein filmischer. In die Finsternis des Kinos, ins Dunkel der Projektion bricht Licht, zunächst als flackerndes Leuchten, das Wolken sichtbar werden lässt. Weiß als Hinweis: aufs Trübe, aufs Wolkige, auf kondensiertes Wasser, über dem jedoch kein Geist Gottes schwebte, das noch keine Formationen kennt, in dem sich keine Koordinaten eines Sehens im geometrischen Raum erkennen ließen, sondern nur fleckiges Gewölk, ohne Struktur, mithin ohne die Möglichkeit, das Sichtbare zu transkribieren, in Sprache zu fassen. Dann erst bildet sich etwas. Allmählich werden die Strahlen des Lichts gebündelt, fallen von links ins Bild, lassen Wolken als Wirbel erscheinen, geben Richtung und geben Sinn heraus.

Am Anfang erscheint in Murnaus FAUST-Film ein Anfang. Ein Schöpfer ist am Werk, eine Welt wird gebildet. Murnau fängt den FAUST mit der Unterscheidung von Licht und Dunkel an, mit Fragen nach Sichtbarkeiten, nach Möglichkeiten, filmisch darzustellen und im Kino überhaupt zu sehen. Dann plötzlich sind in den Wolken, die zunächst alles Bildhafte ersetzt hatten, Reiter zu entdecken, apokalyptische Knochenmänner, klapprige Marionetten. Es sind nicht vier, wie sie in der Offenbarung des Johannes angekündigt sind und wie sie auch in den Stichen Dürers auftauchen, sondern nur drei, wie später in den Apokalypse-Gemälden von Arnold Böcklin. Der vierte hat sich im Laufe des 19. Jahrhunderts ikonologisch verborgen, ist unter Blitzen und Donner in Wolken verschwunden. Es ist der Tod. Die Zwischentitel von Murnaus FAUST benennen die übrigen drei: Krieg, Pest und Hungersnot. Deutlich und klar werden die Verse von Hans Kyser als leuchtend weiße Buchstaben auf schwarzem Grund zwischen das expressionistische Lichtspiel des Films gesetzt:

Wieder jagen die Reiter der Apokalypse über die Erde: Krieg, Pest und Hungersnot. Hinter ihnen, auf den Flügeln der Nacht, der Dämon der Finsternis. Licht wächst ihnen entgegen. Die

Reiter verglänzen mit den geisterhaften Pferden, und aus der Strahlenmitte tritt Gottes Cherub hervor. Wie Licht und Finsternis stehen sich der Engel und der Dämon gegenüber. Es gilt die Herrschaft über die Erde.¹

In der deutschen Fassung von 1925 konkurriert der Text mit den blendenden Bildern, beginnt selbst, das atemlose Werden des Lichts zu imitieren. Die englische Fassung, die gleichzeitig auf den Markt kam, lässt noch auf den schwarzen Tafeln der Eingangstitel den Ruf »Behold!« auftauchen. »Siehe!« Damit stellt die englische Fassung an den Anfang des FAUST-Films eine entscheidende rhetorische Wendung aus der Offenbarung des Johannes. Dessen »Und ich sah; und siehe!«, mit der jede Vision aufs Neue eingeleitet wird, ist zuerst Beteuerung der Augenzeugenschaft und dann die Aufforderung, »selbst« zu sehen. Testimonium und Autopsie, die Aufnahme in einen gemeinsamen Sicht- und Wissensraum, der durch die eigenen Augen beglaubigt wäre. Die Formel »Und ich sah; und siehe!« eröffnet einen Sinn und ein Medium, durch welches die Visionen vom Ende der Welt zu kommunizieren wären. Sehen, Wahrnehmen und Übertragen der Sendung sollen eins werden. »Und ich sah; und siehe!: ein weißes Pferd, und der darauf saß, hatte einen Bogen ...«, heißt es in der Offenbarung (6.2.). In dieser Wendung werden die Visionen des Johannes vom indikativen Modus der ersten an die zweite Person übertragen: imperativisch. Vom Himmel gesandt an Johannes auf der Insel und von dort zu den kleinasiatischen Gemeinden soll die göttliche Nachricht durch alle Relais' engelhafter Zeichen, visionärer Bilder und anweisender Briefe störungsfrei vermittelt werden. »Und ich sah; und siehe!« Von dieser Wendung schneidet der Film ins erste Bild.

Mit der Apokalypse ist die »Zeit der Geschichte« als zentrales Motiv des FAUST-Films eröffnet, weniger als Raum des Werdens denn als geschichtliche »End-Zeit«, in der sich, das verheißt die Offenbarung, ein Göttliches als ein bis dahin Verborgenes in der Geschichte zu sehen gibt. Durch die Apokalypse zeigt sich Gott nicht nur als Schöpfer, Erhalter und Heiler der Welt, sondern beweist sich vor allem als »Herr der gesamten Weltgeschichte«,² und offenbart seinen Namen und sein Wesen als Göttliches, das sich eben nicht nur im Wort oder in der Schrift inkarniert, sondern schließlich auch in Bildern, Träumen und Gesichtern. Wenn die Offenbarung am apokalyptischen Ende aller Historie Licht auf deren Logik wirft, Vergangenheit und zeitlose Zukunft im reinen Glanz vergegenwärtigt, ist versprochen, dass nicht mehr gelesen und diskutiert werden muss, sondern dass Geschichte als Heilsgeschichte evident wird und über allem leuchtet. Rund hundert Jahre nachdem Georg Wilhelm Friedrich Hegel die Geschichte als Theodizee darauf gründen wollte, »daß der Mensch sich auf den Kopf, das ist, auf

1 Hans Kyser, *Drehbuch zum Faust*, zit. nach Fritz Göttler, »Kommentierte Filmografie«, in: Fritz Göttler, Frieda Grafe u. a. (Hg.), *Friedrich Wilhelm Murnau*, München 1990, S. 107–208, hier: S. 179.

2 Vgl. Fritz Rieker (Hg.), *Lexikon zur Bibel, Volksausgabe*, Wuppertal 1960, 7. Aufl., S. 1003.

den Gedanken stellt und die Wirklichkeit nach diesem erbaut«,³ zeigt Friedrich Wilhelm Murnau, dass dieser Mensch, materialistisch auf die Füße gestellt oder nicht, schon nicht einmal mehr seinen Augen trauen darf. F.W. Murnau löst die vernünftige Synthese G.W.F. Hegels in Licht auf, das keineswegs für Erkenntnis stehen kann. In Murnaus Film ist die Apokalypse das faustische Moment, an dem sich das Verhältnis von Historie und Wissen als Problem des Sehens und der Sichtbarkeit stellt. Nicht zuletzt damit markiert Murnau im Prolog des FAUST den Anspruch des Kinos, Wissensordnungen zur Disposition zu stellen und neue zu begründen. Dieser Anspruch stellt sich von Anfang an als krude Machtfrage. »Es gilt die Herrschaft über die Erde!«

In diesem Sinne zeigt sich der Anfang des Films mit seinen Juxtapositionen von Bild und Text als einer, der Doublebinds schürt und damit eine ganz andere Schere im Kopf eröffnet als die berühmte metaphorische einer Zensur: Während das imperative »Behold!«, »und siehe!«, den Übergang vom Text des Vorspanns zu den Bildern einer filmischen Offenbarung markiert, wird das Sehen in den folgenden Filmbildern gerade problematisch. In Wolken und Nebel sind kaum Konturen zu entdecken, und während das Auge im Dunkeln nach Zusammenhängen und Gestalten tappt, wird es zweimal durch einen entgegenkommenden gleißenden Lichtstrahl geblendet. Sehen wird in diesen Anfangsbildern zu einer physiologischen Überforderung. Die Apokalypse des Kinos, die filmische Offenbarung, ereignet sich nicht als visuelles Erkennen, sondern als Zurückgeworfen-Sein auf die Zumutung des Mediums einerseits, und auf reine Augenfunktion andererseits. Das Auge kann dem Befehl des »und siehe!« nicht nachkommen, wird gleichwohl vom leuchtenden Fleck im Bild angezogen. Das Auge, das eben noch brav der Schrift folgte, wird im Lichtbild schonungslos vom Blick getrennt. Das Bild lässt sich, gleichzeitig, im überstrahlten Weiß vom Medium, das es tragen sollte, zerreißen: Die gleißenden Flügel des Engels, die gleißenden Blüten junger Mädchen, der gleißende Schnee ums Gretchen tun so, als sei da nichts auf der Leinwand. So erfüllt Murnau seinen letzten Ufa-Vertrag, dreht 1925 großes deutsches Kino, liefert einen »Faust-Film« für das »repräsentativste[] deutsche[] Uraufführungstheater«,⁴ heimst Prädikate ein, »volksbildend« und »besonders wertvoll«, und unterläuft zugleich das Imperiale dieser Geste im Lichtgeben, im Überstrahlen, im Blenden.

2. Verträge

Das Jahr 1925 war in Deutschland ein Jahr diabolischer Pakte. Dazu ließe sich zum Beispiel die Ablösung der Rentenmark durch die Reichsmark, eine Rückkehr zur Goldparität, zählen. Diese Reevaluierung des allgemeinen Äquivalents, die tatsächlich einen sichtlichen Aufschwung erzeugte, modifizierte allerdings die Wirtschaft nicht grundle-

3 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Stuttgart 1961, S. 593.

4 *Lichtbildbühne* vom 15.10.1926, zit. nach Klaus Kreimeier, *Die Ufa Story*, München/Wien 1992, S. 145.

gend, sondern rekurierte vielmehr auf ein System ausländischer Investitionen und wurde entsprechend als problematische Erscheinung beschrieben, als falsche Sichtbarkeit, als *Scheinblüte*: »Es war wie eine schöne Fassade, hinter der die unerfreuliche Wirklichkeit verborgen wurde.«⁵ Diabolischer und nachhaltiger waren da schon die Kartellbildungen internationaler Märkte, Pakte großer Industriemonopolisierungen, die Gründung der IG Farben 1925. Vielleicht auch die Wahl Hindenburgs zum Reichspräsidenten, ein Pakt der Wähler mit einer imaginären Vergangenheit oder sogar eine Inszenierung auf dem Schauplatz des Unbewussten:

Während der Reichspräsidentenwahl 1925 wurde der Vater-Sohn-Konflikt auf breiterer Bühne in die Wirklichkeit übertragen. Hindenburgs Wahl war das Ergebnis von Fehlrechnungen, von Entscheidungen, die aus sektiererischer Selbstsucht geboren wurden – und von sozialdemokratischer Ängstlichkeit, kommunistischer Obstruktion, sowie unaufhörlicher Dummshlauheit bürgerlicher Politiker. [...] Mit seiner Wahl hatte die Rache der Väter begonnen.⁶

Selbst der Locarno-Vertrag, der Deutschlands Westgrenze festlegen und künftige Sicherheiten friedlich regeln wollte, wurde nicht nur als Ausdruck eines strahlenden hegelianischen Geistes europäischer Staatsbürgerlichkeit gesehen, sondern es kam mit ihm zugleich ein gespenstischer Schatten deutscher Ostpolitik in den Blick.⁷ Alles schien, sogar für disziplinierte Historiker, nicht nur eine Frage der Statistiken und Strukturen, sondern auch davon abhängig, »wie man sieht«.⁸ Der Dawes-Plan schließlich, der die Räumung des Ruhrgebietes, die Senkung der Reparationsleistungen und Anleihen an Deutschland versprach, führte unter anderen inflationären Dynamiken auch zur »Überflutung des deutschen Filmmarktes mit ausländischen, vor allem amerikanischen Filmen«,⁹ wie ein – etwas männer-phantasierender – marxistischer Filmhistoriker schon während des Zweiten Weltkrieges schrieb, mit Produktionskapital, das in der zunehmenden Konzentration des Eigentums in Bankkonsortien als »fiktives« beschrieben werden musste.¹⁰ Traumfabrikkapital. Die Ufa plante im Gegenzug, mit Großproduktionen auf dem amerikanischen Kinomarkt als ernsthafter Konkurrent aufzutreten und verspekulierte sich. Kein amerikanischer Mensch wollte Hunnen-Dramen wie die *NIBELUNGEN* sehen. Und *METROPOLIS*, das Filmdrama um den Vertrag schlechthin, wurde, wie der *FAUST*, im Jahr danach, 1926 erst fertig. Um die Wette schifften sich angesichts der siechenden deutschen Unternehmen die Direktoren der Metro-Goldwyn-Paramount-Organisation im Dezember 1925 auf der »Majestic« ein,

5 Peter Gay, *Die Republik der Außenseiter, Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918–1933*, Frankfurt/M. 1987, S. 207.

6 Ebenda, S. 157.

7 Vgl. dazu Detlev J. K. Peukert, *Die Weimarer Republik*, Frankfurt/M. 1987, insbesondere das Kapitel »Trügerische Stabilisierung 1924–1929«, S. 191ff.

8 um hier einen Filmtitel Harun Farockis zu kolportieren. Vgl. wiederum Peukert, *Die Weimarer Republik*, das Kapitel »Illusion innerer Stabilität«, S. 204–217.

9 Peter Bächlin, *Der Film als Ware*, Frankfurt/M. 1975 (nach Bächlins Basler Dissertation aus dem Jahr 1947), S. 45.

10 Ebenda, S. 151.

der Direktor der Universal gleichzeitig auf dem »Leviathan«, wie später ein transsilvanischer Graf auf ein Schiff namens »Demeter« oder, in anderen Filmfassungen, auf der »Empusa«, um in Berlin dann einvernehmlich Kooperationsverträge mit der Ufa abzuschließen, die amerikanische Investitionen in deutsche Produktionen und dafür den Verleih amerikanischer Filme in der Ufa-Kinokette vorsah. Teuflich am Pakt war das Kalkül, die damals bedeutendste Konkurrenz für amerikanische Filmproduktionen durch dawesplanmäßige Abhängigkeiten auszuschalten. Auszubluten. Vertrag der Vampire. Godard schrieb in seiner *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*:

Man müsste eine eigene Geschichte der Verträge machen. Die Amerikaner hatten mit der deutschen Filmindustrie Verträge gemacht, als sie, gegen Ende der Stummfilmzeit, am Boden lag und nicht auf die Beine kommen konnte. Sie hat es geschafft aufgrund der Verträge zwischen der Paramount und der Ufa, vor Beginn der Hitlerzeit. Und wie zufällig kam Hitler zu der Zeit an die Macht, als die Paramount zwischen Paris und Berlin Filme in drei Fassungen drehte.¹¹

Es sieht so aus, als hätten gerade die vertraglichen Vereinbarungen ungeheuer viele Gespenster und Phantome geweckt und die Frage der Sichtbarkeit von Geschichtsprozessen und politischen Ereignissen unter Kinobedingungen aufgerufen. Auch wenn man ganz seriöse historische Bücher über die Weimarer Republik liest, entsteht der Eindruck, hätte man den Ereignissen einen Spiegel vorgehalten, wären darin keine Akteure zu sehen gewesen.

Kurz vor diesen deutsch-amerikanischen Vertragsabschlüssen, und noch bevor er 1926 die Ufa verlassen musste, hatte Erich Pommer, der begabteste Produzent der deutschen Filmgeschichte – was man auch daran sieht, dass er später ein Joint Venture mit Charles Laughton eingehen würde – als Vertreter der Kulturabteilung Friedrich Wilhelm Murnau mit der Verfilmung des *Faust* beauftragt. Im Jahr der diabolischen Verträge hatte Pommer den Teufel bei den Hörnern genommen und die strukturelle Krise inhaltlich, ästhetisch und finanziell zugleich adressiert: Faust und seinen mephistophelischen Pakt als Narration eines Films und als Narrativ des Kinos zugleich in Auftrag zu geben, um deutsche Geschichte zu machen, das eben war das Genie Pommers.

Die Produktion des *FAUST* sollte, als nationales Prestigeprojekt, das Ende der Ufa abwenden. Dass der Film auf einen internationalen Filmmarkt zielte, zeigt sich bereits in der Auswahl der Schauspieler: Nicht nur wurde, im Hinblick auf die anhaltende Konjunktur der Nordisk-Film in den Zwanzigern, der populäre schwedische Schauspieler Gösta Ekman als Faust engagiert, Emil Jannings – dessen Erfolge in *DER LETZTE MANN* und *TARTUFFE* als Kooperationen mit Murnau internationale gewesen waren – wurde für den Mephisto eingesetzt. Für das Gretchen sollte Griffiths Star Lillian Gish bestellt werden. Sie verlangte, den Kameramann Charles Rosher vertraglich zugesichert zu bekommen, Murnau lehnte das ab und engagierte stattdessen die noch unbekannte

11 Jean-Luc Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, München/Wien 1981, S. 204.

Camilla Horn. Die Figur der Marthe Schwerdtlein wurde mit der französischen Diseuse Yvette Guilbert besetzt. Bis auf Camilla Horn also ein europäisches Staraufgebot, das jedoch, zusammengewürfelt am grünen Tisch der Ufa-Leitung, ein eher heterogenes Ensemble von Fach-Schauspielern unterschiedlichster Genres darstellte, das überhaupt nur dank der Sprachlosigkeit des Films zusammenhielt. Und dank des Lichts, das sie alle modulierte.

Auch die Auswahl der Drehbuchautoren war am Markt potenzieller Zuschauer orientiert und endete in einem Fiasko. Nach verschiedenen gescheiterten Versuchen sollte Gerhart Hauptmann als »Deutschlands erster Dichter« die Zwischentitel schreiben, die, als Knittelverse, so wenig zum Film passten, dass sie schließlich, teuer wie sie erstanden waren, nur im Begleitheft abgedruckt wurden. Die von der Ufa anvisierte Synthese ausgewählter Energien von Literatur- und Theaterfachleuten zur Produktion des deutschen Films war zunächst alles andere als filmisch konzipiert. Murnau beförderte dann gerade im Fall des FAUST das Medium und seine Möglichkeiten selbst zum Motiv des Films. Von Anfang an.

3. Bildgeschichte

Murnaus FAUST ist, obwohl sein Untertitel ihn als »deutsche Volkssage« bezeichnet, viel eher eine Tour de Force durch eine deutsche Kunst- und Wahrnehmungsgeschichte und damit ein Projekt bildmedialer Historiographie. Als ehemaliger Student der Kunstgeschichte in Heidelberg und Berlin hat Murnau den FAUST zu einer Fundgrube, vielleicht auch zu einer Blickfalle für Kunsthistoriker werden lassen. Seit Lotte Eisner, Éric Rohmer, Jacques Aumont oder zuletzt der spanische Filmphilologe Luciano Berriatúa auf kunsthistorische Genealogien von Licht- und Schattengestalten in den Filmen Murnaus hingewiesen haben, hat man nicht aufgehört, in Murnaus Bildern die Lichtgebung der flämischen Schule und des italienischen Barock, Spuren von Altdorfer und Dürer, von Rembrandt, Vermeer und sogar Caravaggio bis hin eben zu Böcklin u.a. freizulegen.¹² Im Hinblick auf das Motiv der Geschichtsschreibung im FAUST-Film lassen sich drei systematische Aspekte dieser kunsthistorischen Referenzen benennen:

Erstens lässt sich zeigen, dass die Organisation des Raumes im FAUST-Film einer Übertragung von Vor-Bildern – Stichen, Zeichnungen, Gemälden – aus der Kunstgeschichte in einen kinematographischen Raum folgt, dessen Kompositionslogik sich nicht an der architektonischen Linie von Bauten oder Landschaften orientiert, sondern ausschließlich an einer Entsicherung der Oberflächen als »Schwanken zwischen

12 Vgl. dazu Éric Rohmer, *Die Organisation des Raums in Murnaus Faustfilm*, München/Wien 1980; Jacques Aumont, »Mehr Licht!«, in: Franz-Josef Albersmeier und Volker Rohloff (Hg.), *Literaturverfilmungen*, Frankfurt/M. 1989, S. 59–79; und insbesondere die akribischen Nachweise in: Luciano Berriatúa, *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*, Madrid 1990ff.

Zweidimensionalität und Relief, das der Malerei eigen ist und das der Film hier neu schafft«.¹³ Hinzuzufügen wäre der Bemerkung von Jacques Aumont allerdings, dass Murnaus Film-Oberflächen mit der Bewegung oder der Bewegtheit der Bilder kalkulieren. Mit den Wolkenbildern überträgt Murnau ein klassisches Problem der Kunstgeschichte auf die Bilder des Kinos: die Frage der Darstellung eines sich ständig wandelnden unberechenbaren Realen. Dass im Kino selbst Oberflächen nicht zweidimensional sind, sondern, wie Arnheim schrieb, 2,7-dimensional, wird in den Bildern der Wolken ebenfalls durch Bewegung sichtbar gemacht. Die wechselnden Effekte von Oberfläche und Volumen changieren – und unentscheidbar bleibt, wo zwischen Leinwandbild und Wahrnehmung dieser Wechsel geschieht.

Das liegt auch daran dass, zum Zweiten, der filmische Raum im FAUST fast ausschließlich durch Licht und Lichteffekte hergestellt wird. Das Licht bildet die Formen und Gestalten, entstellt sie aber auch oder zerstört sie in der Überstrahlung, in der das Licht förmlich aus dem Bild fällt: »Die Lichtquellen auf der Leinwand häufen sich, und auch da wird im Prolog mit der Darstellung eines solaren, ja geradezu divinen Lichts ein Grenzwert erreicht«,¹⁴ schreibt Aumont. Vor allem das Flackern, das Überblenden und Überstrahlen der Bilder treibt diese ständig an den Rand der Auflösung, Umgekehrt wird dann jede Kohärenz eines Bildes zu einer in höchstem Maße künstlichen und künstlerischen Konstruktion, die ihre medialen Bedingungen, um Welt- oder Geschichtsbild zu bleiben, verbergen muss. Der Eindruck der bewegten Lichtbilder wird zum Affekt, der sich in der Wahrnehmung vergegenwärtigt, und die historischen Schichten der Lichtgebung – Altdorfers, Rembrandts, Caravaggios Räume – werden für die Sinnlichkeit des Kinosehens angeeignet. Geschichte erscheint in den Bildern als Vergegenwärtigung von historisierten Räumen, als lichttechnisch aktualisierte Nähe eines Historischen, die im gleißenden Licht immer wieder entfremdet und entfernt wird.

Drittens schließlich suspendiert Murnaus Film, wenn er das Dunkel des Projektionsraumes mit dem Dunkel des Bildraumes verschmelzen lässt, jeden Bildrahmen, der eine innerdiegetische von einer extradiegetischen Ebene trennen würde. Es fehlt der Rahmen, der den Teufelspakt der Sinnlichkeit präzise der Volkssage vorbehielte, ihn gegen alle apokalyptische Gegenwart abdichtete und abgrenzte. Stattdessen überborden das Weiß und das Licht, das Strahlen und Überstrahlen aus der filmischen Geschichte von Faust, Mephisto und Gretchen hinein ins Präsens und in die Präsenz des Kinos und lassen dessen Kadrierungen implodieren. Das wäre die teuflische Sinnlichkeit des Kinos selbst. Geschichte und Geschichtlichkeit bei Murnau manifestieren sich in der Textur der Bilder, und die Gewalt in ihren Prozessen überträgt der Film in deren Riss. Der fehlende Rahmen, der auch jedes transzendente Subjekt unmöglich macht, entlässt Gewalt aus jeder Codierung.¹⁵

13 Aumont, »Mehr Licht!«, S. 67.

14 Ebenda, S. 69.

15 Nur in der Fußnote, außerhalb des Rahmens, sei darauf hingewiesen, dass mit diesen drei Punkten präzise auch Godards Verfahren in seinem Film PASSION (1982) beschrieben

Politik, Moral und Verträge der angekündigten Volkssage, die Verhandlungen von Wissen, Sehen und Macht im Faust verschränken sich mit denen, die das neue Massenmedium und seine Nachkriegs-Neu-Ordnung der Sichtbarkeiten produziert. Indem der Film alle Bild-Rahmen nicht nur durchbricht, sondern systematisch auflöst oder, wie in Magrittes Kalligrammen von Pfeifen, in Paradoxien der Repräsentation und Lesbarkeit treibt, verweist er andersherum auf den Kontext von Codierung, die jedem kohärenten Geschichtsbild vorausgesetzt sind, aber selbst verborgen bleiben.

Den Angriff auf eine Kohärenz der Geschichte, wie sie als deutsche in der Faustsage versprochen ist, lässt Murnau als Angriff des Kinos selbst auf historische Repräsentationsformen und Repräsentierbarkeit ergehen. Das Licht in den ersten Szenen des FAUST eröffnet keinen Raum, modelliert keine Figuren, generiert keine Genesis, sondern treibt blanke Wahrnehmung hervor und an ihre Grenze. Diese jedoch ist historisch exakt mit dem Kino der zwanziger Jahre, einem neuen industriellen Produktionsverfahren nach dem Ersten Weltkrieg und den technischen Mitteln der Ufa markiert. Mit diesem Nachkriegskino erweist sich die Kunst der Bilder und das künstlerische Sehen nicht mehr als Privates bürgerlicher Kontemplation, sondern als Massenmedium im Wettbewerb »um die Herrschaft über die Erde«. Unter den Bildern des ersten Pakts im Film, der Wette zwischen Engel und Teufel, erscheint ein von einer leuchtenden Phiole geblendeter Faust, der sich, zumindest was das Verhältnis zwischen Sehen und Wissen angeht, über seine subjektiven Optionen gründlich täuscht: »Wunderbar sind alle Dinge des Himmels und der Erde [...] Doch der Wunder Größtes ist die Freiheit des Menschen: zu wählen zwischen Gut und Böse«, heißt es in seinem Namen. Aber auch die Faustfigur hat weder im Bild noch im Film einen richtenden Rahmen, und Faust wird nicht wissen dürfen, auf welcher Ebene er seine Freiheit verhandelt und auf welcher längst über ihn verhandelt ist. Wenn Murnau den orientierungslosen Faust fliegend und flüchtend durch eine Welt von Referenzen auf Bild- und Kunstgeschichte mäandern lässt, die sich stets auf historische Auflösungen optisch gesicherter Raumorganisation beziehen, führt er die Notwendigkeit einer neuen Orientierung im neuen Medium vor. Das Bild, in dem dies ästhetisch, epistemologisch, aber vor allem auch als moralische Wahl zwischen gut und Böse verhandelt wird, sind die Wolken.

ben ist, ein Film über das Filmen eines Films, der Gemälde verfilmen will. Darin entwickelt der fiktive Autorenfilmer den Ehrgeiz, Medieneffekte zur Überschreitung der Grenzen zwischen Fiktionsbildungen und Dokumentarischem anzusetzen. Strukturelle Ähnlichkeiten zwischen den beiden Filmen fangen an mit dem Anfang von PASSION, in dem Godard mit einer Handkamera Wolken und Kondensstreifen am Himmel dreht, und lassen sich weiterverfolgen bis hin zur systematischen Verwischung aller diegetischen Rahmen zugunsten eines genauen Zeitbildes, das sich aus der Textur der Bilder aus der Malereigeschichte, aus dem Kino oder dem Fernsehen (Berichte über die polnische Solidarnosc-Bewegung) entwickelt. Godard bezieht sich in PASSION in vielen Bildern aber auch in Dialogen wiederholt auf Murnaus FAUST, bis zum Schluss, als der Regisseur den teuflischen Vorschlag macht, auf dem Zaubermantel davonzufiegen.

4. Wolken/Medien

Der Kunsthistoriker Hubert Damisch erinnert in seiner Kunstgeschichte einer Theorie der Wolken daran, dass in der Frührenaissance, im Quattrocento, bei Leon Battista Alberti und Piero della Francesca, der perspektivische Raum der Repräsentation als geschlossener unmittelbar mit der Geschichte, *l'istoria*, verbunden ist, insofern in diesem Geschichtsraum alles seinen gegenwärtigen Ort haben muss.¹⁶ Gerade auch das, was außerhalb des Rahmens und nicht sichtbar ist, bleibt darin fest in die Ordnung und Ortung gebunden. Dabei geht es in diesem Raum nicht mehr schlicht um einen Behälterraum, wie er auch von der griechischen Klassik in die Renaissance tradiert ist, sondern, spätestens mit Albertis *Della Pittura*, um eine Ökonomie des Bildraums, die auf eine Dynamisierung der Intervalle, als Verhältnisse von Oberflächen, Räumen und Körpern setzt. Auf die Probe gestellt wurde der geometrale Raum als tragende Ordnung jedoch bereits bei Leonardo da Vinci und bei Albrecht Dürer, und bereits bei diesen beiden durch eine bestimmte Art und Weise, Wolken ins Bild zu rücken. Während Wolken in architektonischer Funktion, als Stützen für Engel, Heilige und Mäzene, üblich waren, kamen Wolken, die als meteorologische auftauchten, nur unsystematisch vor. Leonardo galten Wolken als Körper ohne Oberfläche, aber nicht ohne Substanz, und sie waren Indikatoren für Kräfte, die wirkten, aber selbst nicht sichtbar werden konnten: Er unterschied in seinen Zeichnungen Wolken, die vom Winde oder vom Sturm oder vom Orkan verweht waren. Oder Wolken der Sintflut, die das drohende Ende der Geschichte mitten im Werden der Welt vergegenwärtigten. Der perspektivische Raum erfährt durch die Wolken eine Perturbation, eine Störung, die seine eigene Logik hervorbringt – genauso wie er, später, durch die Flugerfahrungen da Vincis neue Störungen erfahren wird.¹⁷ Bis ins 17. Jahrhundert jedoch schloss das System der Perspektive theoretisch die Darstellung von nebulösen Formationen aus. »Die Wolke«, schreibt Damisch, »trägt auf subtile Weise den Widerspruch ins Herz der Repräsentation, in dem sie auf den Riß im menschlichen Raum hinweist, und auf die mehr oder weniger gewaltsame Einfügung der Dimension einer Transzendenz in das geometrische Koordinatensystem bildlicher Darstellung.«¹⁸

- 16 Hubert Damisch, *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972, S. 214. Über diesen Raum schreibt beispielsweise Bernhard Waldenfels als einen Onto-Topologischen, der sich aus der griechischen Klassik herleitet. Vgl. Bernhard Waldenfels, »Ortsverschiebungen. Zur Phänomenologie des Raumes im Anschluß an Merleau-Ponty«, in: Tom Fecht und Dietmar Kamper (Hg.), *Umzug ins Offene. Vier Versuche über den Raum*, Wien/New York 1998, S. 146–158.
- 17 Damisch, *Théorie du /nuage/*, S. 194: »L'espace perspectif n'est pas nié, mais seulement mis à l'épreuve, perturbé: comme il le sera encore par l'expérience du vol auquel Léonardo a consacré les développements que l'on sait.«
- 18 Meine Übersetzung; im Original: »(...) le /nuage/ ... introduit plus subtilement la contradiction au coeur même de la représentation, en dénotant la déchirure de l'espace humain et l'insertion plus ou moins brutale de la dimension de la transcendance dans le système de coordonnées géométriques de la figuration.« Damisch, *Théorie du /nuage/*, S. 201. Mit seiner Apostrophierung der Wolke in Schrägstrichen meint er den »Signifikanten« aus der Malerei, den semiologisch markierten Index /Wolke/.

Neben Leonardo da Vinci war es Albrecht Dürer, der in seinem Apokalypse-Buch aus dem Jahre 1498 ebenfalls durch Wolken eine »Raumrevolution« realisierte, das heißt, die Erfindung einer neuen Räumlichkeit in der Kunst, die zugleich politisches Ereignis wurde: Reich. Erwin Panofsky hat in seinem Buch über Albrecht Dürer im Hinblick auf einen herausragenden Holzschnitt dieses Apokalypse-Zyklus, die *Vision der sieben Leuchter*, das Moment der Perturbation der Perspektive hervorgehoben, die zu einer Art Immersion ins Bild einlädt:

Dieselben Wolken, die als eine Art von Plattform für die Leuchter und die Figur des Johannes dienen, entwickeln sich zu Formen, die vertikalen Rauchsäulen ähneln, gewichtlos und nicht im Zaum gehalten durch die Regeln der Perspektive. Die Dreidimensionalität des Raumes ist zugleich betont und gelehnet (da die strenge Symmetrie der ganzen Komposition und die abstrakte Durchsichtigkeit der Holzschnittlinien einer nicht-naturalistischen Interpretation Vorschub leistet), und eben die Tatsache, daß der Evangelist – ein Sterblicher gleich uns – als körperlich emporgehoben in einem übernatürlichen Bezirk erscheint, läßt uns ein, an seiner visionären Erscheinung teilzunehmen, anstatt nur Augenzeuge zu sein.¹⁹

»Und ich sah; und siehe!« Die Formel resümiert die Arbeit des Künstlers. Auch bei Dürer geht es um die tendenzielle Auslöschung der Spuren jeder konstitutiven Beteiligung des Mediums, des Holzschnitts in diesem Fall, an der Vision, zugunsten der Illusion einer möglichst unmittelbaren Übertragung der göttlichen Sendungen auf das Sehen der Anderen. Die Unvereinbarkeit von »Übertragungsgeschehen und Urteilssystem«,²⁰ wie sie apokalyptische Darstellungen generell auszeichnet, verursacht gleichzeitig einen Schwindel, der auf die Wirkung anderer Mächte oder eben Medien verweist. Die »entmaterialisierende Qualität«²¹ von Dürers Holzschnitt-Technik, wie Panofsky schreibt, ist die Voraussetzung für die Störung des geometralen Raums, die als Verstörung der Wahrnehmung zur Konfusion zweier zuvor diskursiv getrennter Räume wird, einem materiellen und einem entmaterialisierten, einem natürlichen und einem übernatürlichen, wie Panofsky unterscheidet. Die Wolken sind in diesem Zusammenhang nicht nur ein Ausbruch aus dem perspektivischen Raum, sondern die Annahme und Freilegung eines verborgenen *anderen* Raumes in der Geschichte, dessen Effekte durchaus spürbar und sogar sichtbar, vergewaltigt werden können. Eine Verbindung wird hergestellt zu einem anderen Reich als Regime.

Auch in Dürers Apokalypse-Zyklus, dem ersten Buch übrigens, das ein Künstler selbst und auf eigene Kosten publiziert hat, wird Medienwirkung in den Kontext der Geschichte gestellt. Auch Dürer wollte sich den Konventionen, wie ein Buch zu wirken habe und herzustellen sei, dem konventionellen Umgang mit dem Medium Buch nicht unterwerfen. Er »wollte ein Buch herausbringen, das den vollständigen Text und gleichzeitig eine ununterbrochene, aber kurze Folge von Bildern enthielte, die weder

19 Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977, S. 76.

20 Joseph Vogl, »Apokalypse als Topos der Medienkritik«, in: Jürgen Fohrmann und Arno Orzessek (Hg.), *Zerstreute Öffentlichkeit. Zur Programmierung des Gemeinnsinns*, München 2002, S. 133–141, hier: S. 137.

21 Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, S. 75.

von Text unterbrochen, noch in den Text eingesetzt noch – natürlich – mit Text untermengt waren.«²² Dürer setzt eine spezifische Form des Arrangements von Bild und Text durch, das beide strikt auseinander hält, um damit die Wirkung jedes einzelnen »Mediums« zu verstärken, und das gleichzeitig eine Hierarchie zwischen beiden unterbindet. Er entwirft eine Form, die einerseits die Illusion der Übertragung optimiert, andererseits durch das unbekannte Verfahren befremdlich wirkte, immerhin aber einen neuen Blick auf Schichten des Raums und damit auf ein neues Bild der Geschichte freilegte. Mit neuen medialen Verfahren wurde verfußt (oder verfügt), was in der Ordnung der Macht, in einer »Herrschaft über die Erde« in unterschiedliche Räume gehört hätte. Am Vorabend der Reformation gehörten zu diesen neuen Formen zum Beispiel auch Flugschriften, die einen »Endzeitkaiser« forderten, ein deutsches Recht und eine deutsche Kirche gegen »welsche« Ausbeutung durch Kaiser und Klerus. Dürer provozierte die Frage einer Zäsur, einer, wie es bei Damisch heißt, »déchirure de l'espace humain«, eines Risses und Zerreißen geschichtlicher Kontinuität in einem Verfahren, das vom Medialen als Modifikation der Botschaft ausgeht. Damisch setzt Dürers Experiment kurzerhand mit dem Freuds gleich, wenn er schreibt, beide fragten nach der »Darstellbarkeit« dessen, was nicht sein kann. Die Apokalypse, die mit dem in der Offenbarung des Johannes angekündigten Überstrahlen am Ende der Welt alle Repräsentation notwendig beenden wird, scheint der angemessene Gegenstand für diese Frage zu sein.²³ In dieser Wolkentradition einer medialen Intervention ins Bild der Geschichte steht schließlich auch Murnau, wenn er am Anfang des FAUST die Darstellbarkeit einer Welt zur Disposition stellt, die im symmetrisch Symbolischen der Verträge oder im Raum des einfach Sichtbaren allerhand Rauch, Dampf und Phantome produziert. Auch Murnau provoziert in diesem Kontext das Medium apokalyptisch als Aggregat, das Risse im Bild der Geschichte sichtbar und vor allem spürbar werden lässt.

5. Rückkehr zu Goethe

Während Murnau in seinen frühen Filmen nach dem Vorbild der skandinavischen Produktionen und im Unterschied zu Lang oder Lubitsch große Teile seiner Dreharbeiten außerhalb des Ateliers, unter freiem Himmel durchführte, ist der FAUST ausschließlich in den Tempelhofer Studios aufgenommen. Offenbar wollte er sich in diesem Projekt, das vom Unkalkulierbaren der Verwandlung handelt, das Höchstmaß an Kontrolle sichern. Darauf hat auch Éric Rohmer hingewiesen: »Murnau konnte im Atelier arbeiten und genau die Attacken einkalkulieren, denen seine Beleuchtung den Filmstreifen aussetzte, um glaubwürdige Effekte zu erzielen.«²⁴

22 Ebenda, S. 69.

23 Vgl. Damisch, *Théorie du /nuage/*, S. 203; vgl. zu diesem Komplex vor allem auch Vogl, »Apokalypse als Topos der Medienkritik«.

24 Rohmer, *Organisation des Raums*, S. 32f.

Ein Angriff aufs Medium selbst, zur Vorbereitung eines Angriffs durch das Mediale. Es war gerade das »Gebastel« – wie der Filmarchitekt der Ufa Robert Herlth schreibt²⁵ – wie es zur Ausleuchtung der Modelle und zur Bewegung der Kamera unternommen wurde, technische Unternehmungen zur Organisation der Wahrnehmungsraumes mithin, das Murnau als Auseinandersetzung mit Goethe begriff. Robert Herlth, der zusammen mit Walter Röhrig bereits für die Bauten in *DER LETZTE MANN* und im *TARTUFFE* verantwortlich war und noch in Amerika bei den *FOUR DEVILS* mit Murnau zusammenarbeiten wird, schreibt:

Ich erinnere mich an einen Satz Murnaus, der mir unvergeßlich ist: »Kunst«, sagte er oft, »ist zwar Weglassen, aber im Film muß es abdecken heißen.« Er meinte damit das Licht. »Denn«, sagte er, »so wie ihr (Röhrig und ich) die Lichteffekte durch Schattenstriche beim Zeichnen erzielt, so muß der Kameramann auch *Schatten machen*. Das ist wichtiger als das Licht zu stellen.« Und als Hoffmann [d. i. der Kameramann Carl Hoffmann] zum *FAUST*-Film kam und die erste Dekoration ausleuchtete, sagte Murnau: »Wie bekommen wir die Wirkung der Skizze? Das hier ist nur hell. Es muß schattig werden.«²⁶

Dass Murnau Meister eines Verfahrens war, »ein Clair-Obscur in vermischter Serie, eine fortwährende Umwandlung all seiner Wertigkeiten in eine fließende Skala von unaufhörlich einander ablösenden Abstufungen« zu realisieren, hob Gilles Deleuze bereits hervor, um damit einen entscheidenden Bruch in der Kinogeschichte zu markieren, mit dem sich deutsche Regisseure vom Prinzip organischer Komposition und Montage, wie Griffith sie konzipiert hatte, verabschiedeten.²⁷ Deleuze stellt dieses Werden des Lichts in den Schattierungen, das Murnau in seinen Filmen realisiert, in eine Tradition von Wilhelm Worringers expressionistischer Fundierung einer »nordischen Ornamentlinie«, einer »gotischen Geometrie, die den Raum konstruiert, anstatt ihn zu beschreiben.«²⁸ Die Frage wäre, ob nicht gerade die Gleichzeitigkeit von einer Beschreibung und der Freilegung von deren Konstruktion die massive mediale Attacke auf die Raumordnung begründet, die Murnau vornimmt. Die Vorstellung von einem Werden des Lichts ließe sich bereits am Beispiel eines anderen epistemischen Bruchs markieren, der sich ebenfalls an Wolken realisiert: Goethes meteorologische Studien. Murnaus Dramaturgie eines changierenden, bewegten Chiaroscuro könnte zunächst als Rückkehr zu Goethe und einem erkenntnistheoretischen Wechsel im Hinblick auf Wolkiges, Rauchiges und Dampfendes, auf Meteorologie am Anfang des 19. Jahrhunderts begriffen werden. In seinen Wolkentagebüchern feiert Goethe die Klassifikation der Wolken durch Luke Howard im Sinne einer klassischen Diskursivierung der Welt nicht einfach, sondern entdeckt daran vielmehr den Versuch, die Welt als Form und die Naturgegebenheit von Oberflächen aufzulösen. An der Ordnung der Wolken, die Howard terminologisch fixierte, bewundert Goethe vor allem die Versicherung, auch

25 Vgl. Lotte H. Eisner, *Murnau*, Frankfurt/M. 1979, S. 89.

26 Nach Eisner, *Murnau*, S. 90.

27 Gilles Deleuze, *Das Bewegungsbild. Kino 1*, Frankfurt/M. 1989, S. 76.

28 Vgl. Ebenda, S. 78.

das Veränderliche lasse sich messen, systematisieren, sogar prognostizieren. Mit der Bestimmung des meteorologisch Veränderlichen eröffnete Howard einen neuen Raum, der zwischen Wörtern und Dingen die Emergenz von Ereignissen und Wandlungen im Übergang entdecken konnte. Goethes Entdeckung an Howards Wolkentheorie ist, dass dieser darin einen Sprung im Inneren jeder Repräsentation sichtbar, denkbar, verhandelbar gemacht hatte. Der für die Wende vom 18. ins 19. Jahrhundert virulente Übergang vom Prinzip der Ordnung zu dem der Geschichte manifestiert sich ausgerechnet im Traumstoff Wolken. Weil die Morphologie der Wolken die Transformationen oder das Transformatorische selbst beschreiben kann, stellt Goethe seine *Witterungslehre* unter die Schirmherrschaft der indischen Göttin Camarupa, »die an der Gestaltveränderung Freude hat.«²⁹ Das Comeback dieser Göttin im Europa des 19. Jahrhunderts hätte einen virtuellen Möglichkeitsraum zu beschützen, in dem das Verhältnis zwischen Natur, Ding und Wahrnehmung ein statistisches wird, nicht mehr von Sprüngen, sondern von Übergängen, eben dem Raum eines Werdens in Sprache und Natur gekennzeichnet ist.³⁰

Die Faust-Sage ist Anlass, in diese Konstellation noch weitere Elemente einzuführen: Wissen, Macht und Begehren relativieren, was sagbar ist, was sichtbar wird. Und umgekehrt. Der *FAUST*-Film, der die vertraglich vereinbarte Gestaltveränderung des alternden Professors mit der Gestaltveränderung überhaupt als Krise der Repräsentation im Kino kurzschließt und ins Bild setzt, eröffnet einen neuen Raum der Transformation, der schließlich bei Murnau – über den goetheschen, romantischen, konjekturalen Raum des 19. Jahrhunderts hinaus – vom 20. Jahrhundert und den Möglichkeiten neuer technischer Medien bestimmt ist.

Zunächst scheint Murnaus Inszenierung der Schatten im *FAUST* einfach nur die Didaktik der *Farbenlehre* für das Kino-Welt-Bild anzueignen. Darin »behauptet« Goethe,

daß das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes von einander, fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen Dreien die sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die Malerei möglich, welche auf der Tafel eine weit vollkommener sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag.³¹

Malerei als Verschränkung von Licht, Dunkel und Farben konstituiert jedoch nicht nur eine Welt, die eher sichtbar wäre als die unkalkulierbaren Wandel der wirk-

29 Johann Wolfgang Goethe, *Witterungslehre*, in: J. W. Goethe, *Sämtliche Werke*, Abt. 1, Bd. 25: *Schriften zur allgemeinen Naturlehre, Physik, Witterungslehre, Geologie Mineralogie und zur Farbenlehre nach 1810*, Frankfurt/M. 1989, S. 195–304, hier: S. 199. Wolkentagebücher April/Mai 1810: »Sonntag, den 30sten April, Karlsbad: Das alte Spiel vom Auflösen und Verkörpern der Wolken, ohne Resultat.« Ebenda, S. 221.

30 Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1974, S. 269ff.

31 Johann Wolfgang Goethe, *Farbenlehre*, hg. v. Gerhard Ott u. Heinrich O. Proskauer. Mit Einl. u. Komm. v. Rudolf Steiner, *Des Ersten Bandes Erster, didaktischer Teil*, Stuttgart 1979, S. 56.

lichen, sondern, davon handeln alle Fragen physiologischen Sehens auch, transformiert das Sichtbare, dessen zuverlässige Substanz in der wirklichen Welt abhanden gekommen ist, in physiologische Zustände. Im Kapitel »Licht und Finsternis zum Auge« der *Farbenlehre* heißt sehen, die Netzhaut in verschiedene Zustände zu versetzen. Im Dunklen findet sich das Auge als Organ »in der höchsten Anspannung und Empfänglichkeit«, während es sich geblendet »in der äußersten Überspannung und Unempfindlichkeit« befindet. »Wenden wir das Auge gegen eine stark beleuchtete weiße Farbe, so wird es geblendet und für einige Zeit lang unfähig, mäßig beleuchtete Gegenstände zu unterscheiden.«³² Schon die *Farbenlehre* also handelt von Strahlen und vom Überstrahlen als Störung des Sehens. Licht greift die Physis an, greift in den Körper ein und macht mehr oder weniger empfindlich. Murnau in seinem *FAUST* nimmt genau diesen Aspekt des Physiologischen des Sehens auf, verfilmt nicht einfach Literatur, überträgt nicht nur Bildräume, transferiert nicht nur Goethes Untersuchungen des Transformatorischen ins Filmische, wenn er die Zuschauer blendet. Er setzt alle möglichen Effekte psychologischen, subjektiven Sehens, Nachbilder oder Farb-Effekte der Netzhaut, aber auch Blendungen und momentane Blindheiten, kurz, das Sehen selbst als physiologisches ein. Eigentlich ein nützliches Experiment für ein neues deutsches Kino, das gerade mit dem Auftrag zum *FAUST* eine kommerzielle Kalkulierbarkeit – und internationale Konvertibilität – von Gefühlen und Empfindung anvisiert hatte. Doch in Murnaus Film sind die Tricks und Verführungen des Physischen nicht als Verstärkung der Kinoillusion und Blicklenkung eingesetzt, sondern im Gegenteil im Sinne einer Verstörung, der Irritation, eines Schwindels in diesen Lichtbildern: Vertigo. Goethes *Farbenlehre* verknüpft die Wahrnehmung eines erhabenen Ganzen, wie es im Sehen flüchtiger Eindrücke oder Ereignisse unwillkürlich komponiert wird, mit einer angenehmen physischen Empfindung.

Vielleicht entsteht das außerordentliche Behagen, das wir bei dem wohlbehandelten Helldunkel farbloser Gemälde und ähnlicher Kunstwerke empfinden, vorzüglich aus dem gleichzeitigen Gewahrwerden eines Ganzen, das von dem Organ sonst nur in einer Folge mehr gesucht, als hervorgebracht wird und, wie es auch gelingen möge, niemals festgehalten werden kann.³³

Das »außerordentliche Behagen«, das Goethe in der Ordnung des Transformierenden entdeckt, kehrt Murnau in seinen Bildern in ein erhebliches Unbehagen an der zeitgenössischen Bildkultur um. Das große Ganze erscheint eben als das Gespenstische des deutschen Kinos. Damit kommentiert Murnau zum Teil sehr konkrete Krisen in der Filmproduktion: Seit der Gründung der Ufa war Kinokultur in dieser industriellen Form zu einer zunehmend bereits durch die Produktionsprozesse regulierten Bildkultur geworden, die die Heterogenität der Vorkriegsexperimente – und das heißt wesentlich auch die Einführung eines Physischen und Sinnlichen in das Denken nach dem Kino – im Film beendet oder deren Produktionen, als Experimental- oder Werbefilme etwa,

32 Ebenda, S. 65.

33 Ebenda, S. 73.

an den äußersten Rand der Kinokultur gedrängt hat.³⁴ Weit allgemeiner jedoch ist mit diesem sichtbar gemachten Unbehagen die Krise der Darstellbarkeit von Geschichte und geschichtlichen Ereignissen mit den Mitteln des Kinos in den Blick gerückt.

6. Auflösungen

Licht fällt als Attacke, wie Éric Rohmer in seinem Essay zur Raumorganisation in Murnaus *FAUST* schreibt, als Angriff auf das Filmmaterial und auf die Wahrnehmung selbst, nicht als Angriff auf ihre Codes und Konventionen. Licht trifft als schmerzhaft Berührung auf die Netzhaut, die im Kino bloßgelegt ist, als schonungslose Reduktion auf das Physiologische des Sehens. Rohmer fügt hinzu, dass es im *FAUST*-Film weniger, wie Deleuze meinte, um das Zeigen von Hell-Dunkel-Effekten in den Bildern geht, als um den Choque der Blendung:

Der physische Effekt der Blendung ist in der Tat unmöglich durch das schlichte Mittel des Helldunkelkontrasts wiederzugeben. Die Helligkeit hat eine Grenze, das reine Weiß, das das Auge bei normaler Beleuchtung leicht erträgt. Im Kino aber erzeugt das Strahlenbündel des Projektors auf der Leinwand eine stärkere Helligkeit, als das Auge im dunklen Saal zu ertragen vermag. Die Netzhaut empfindet das schmerzhaft Gefühl der Blendung als wenn sie direkt einer Lichtquelle ausgesetzt wäre und nicht einem Lichtreflex.³⁵

Das Motiv der Blendung und der Überstrahlung taucht bei Murnau nicht erst im *FAUST*-Film auf. Es ist zentraler Topos vieler seiner Filme, vor allem jedoch in *DER GANG IN DIE NACHT* aus dem Jahr 1920, und, natürlich, in *NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS*, den Murnau ein Jahr später fertig stellte. Auch in *GANG IN DIE NACHT* markiert das Blenden einen »Zwischen-« oder »Übergangsraum« zwischen Erzählung und ästhetischem Verfahren, zwischen Geschichte und Medium, in dem sich beide gegenseitig verrücken und entstellen. Allerdings ist das Blenden oder Überstrahlen in diesem Film nur ein Mittel, das Medium selbst und seine Effekte sichtbar werden zu lassen. Da *GANG IN DIE NACHT* das Melodram um einen blinden Maler entfaltet, sind Schwarzbilder und Schwarzblenden jedoch präsenter als das überstrahlte Weiß, das, wenn der Blinde sehend wird, innerdiegetisch als schmerzhaftes dargestellt, nicht aber, wie im *FAUST*, dem Auge des Betrachters in einem paradoxen »Siehe!« – dass Du nichts siehst! – übertragen wird. Ebenfalls aus Hell und Dunkel buchstäblich komponiert ist Murnaus *Symphonie des Grauens*. Im *NOSFERATU* sind Raum und Figuren

34 Vgl. dazu Heide Schlüpmann, *Die Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Basel/Frankfurt/M. 1990. Und konkreter zu Murnau: »Der Gang in die Nacht. Das Motiv des Blinden und der Diskurs des Sehens im Weimarer Nachkriegsfilm«. In: Uli Jung und Walter Schatzberg (Hg.), *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*, München u. a. 1992, S. 38–53.

35 Rohmer, *Organisation des Raums*, S. 32.

durch Serien binärer und komplementärer Oppositionen strukturiert.³⁶ – Hafenstadt und Schloss; die städtische Kleinbürgerlichkeit und aristokratische Kargheit; die handelsstädtische Welt am Meer und die bäuerlich mittelalterliche Gesellschaft, die beiden parallelen Reisen des Grafen Orlok zur See und Hutterers zu Lande etc. – Alle diese Oppositionen werden mit filmischen Verfahren in Verhältnisse von Licht und Schatten, Hell und Dunkel, Negativ und Positiv übersetzt. Die Übergänge zwischen den Reichen, die das apokalyptische Auflösen von Himmel und Erde, Gottes- und Menschreich ersetzen, sind wiederum in einfacher Umkehrung des Materials als Überstrahlung inszeniert: berühmt darunter die Kutschenfahrt durch den silbernen Wald, wie er durch Negativfilm auf der Leinwand schimmert. Auch wenn beide Filme mit Sicherheit ebenfalls zeitgenössische Bild- bzw. Kinokultur kommentieren,³⁷ scheint der FAUST-Film sich auf noch ein weiteres Moment des Sehens unter Bedingungen neuer Medien zu beziehen, das auch das Motiv der Wolken plausibler macht.

Faust und Mephisto, das Paar, das in der spektakulären Flugszene des FAUST-Films aufsteigt und durch Himmel und Wolken zu anderen Ufern, wenn man so will, fliegt, war 1926 weniger historische Fiktion als immer noch wirksame Erfahrung geflogener Einsätze im ersten Weltkrieg. Murnaus FAUST-Film gibt zu sehen und zu bedenken, dass Flugerfahrung keineswegs einfach gleichzusetzen wäre mit einer Beherrschung des Raumes durch einen privilegierten Beobachterstandpunkt, durch eine in der Vogelperspektive halluzinierte Göttlichkeit des Blicks, wie es sich für D'Annunzio oder Marinetti unter einem azurblauen adriatischen Himmel vielleicht noch annehmen ließe, wenn sie Flug, Krieg und Kino zu einer Herrschaftstechnik der Bildgebung fusionierten.³⁸ Dem Gefühl der Ermächtigung, die das Fliegen im neuen Raum vermittelt haben mag, korrespondieren, das zeigt Murnau in den apokalyptischen Bildern, die im gestalt- und formlosen Chiaroscuro aufblitzen, Zustände heilloser Ohnmacht des Sehens in den fliegenden Dunkelkammern am Himmel.

Obwohl Friedrich Wilhelm Murnaus Kriegsbiographie zum Teil immer noch Spekulation bleiben muss, lässt sich erschließen, dass er im Oktober 1914 eingezogen, später zum Leutnant befördert und nach Einsätzen an allen Fronten gegen Ende des Krieges der Luftwaffe beitrifft: »ich habe mich zu den Fliegern als Beobachter gemeldet und warte hier meine Kommandierung ab. [...] Zur Zeit bin ich begeistert für die Fliegerei, ich habe herrliche Flüge hinter mir.«³⁹ Keine Rede von der Ohnmacht, der Deprivation des Sehens in den Flugmaschinen, vom Schwindel der Höhen, vom »Mal des avi-

ateurs«, das bis dahin schon aktenkundig und Grund psychologischen Fliegertrainings war. Dabei waren ganz abgesehen von diesem »Vertigo« der Flieger die Anforderungen an einen Flug-Beobachter vielfältiger und mindestens so anstrengend wie die Tätigkeit der Piloten: Genauso wie diese der schneidenden Kälte ausgesetzt, musste der Beobachter sowohl die Luftbildkammer bedienen, als auch

schwere Fliegerbomben, z. T. mit der Hand werfen, mußte das Maschinengewehr bedienen, den schweren Drehkranz drehen, bei scharfem Gegenwind Ladehemmungen beseitigen und die neue Trommel einsetzen und schließlich auch noch das F.-T.-Gerät bedienen. Bei alle diesem hatte er die Verantwortung für die Orientierung und für das Gelingen der Aufgabe. So zeigte sich bald, daß viele der Beobachter ihren Aufgaben nicht mehr gewachsen waren ...⁴⁰

Vor allem aber konnten sie vom »mal des aviateurs« erfasst werden.⁴¹ Damit sind nicht einfach »Übelkeit, Beklemmungsgefühle und Atembeschwerden« bezeichnet, von denen jeder Flieger unter der schnellen Änderung des Luftdrucks und der Luftzusammensetzung betroffen ist, sondern pathologische Effekte eines neuen Sehens, wie ein Sanitätsreferent des österreichischen Luftwaffenwesens ausführt: »Ich meine hier jene Gefühle, welche nicht durch eine Störung im Gehörorgane, durch Hirnanämie oder andere organische Momente, sondern als eine Folge ungewohnter Sinneswahrnehmungen des Auges, als ein rein seelischer Vorgang ausgelöst werden [...].«⁴² Das neue Sehen garantiert nicht einfach exklusiveres Wissen und privilegierte Erkenntnisstandpunkte, sondern macht zunächst schwindelig, orientierungslos und greift die gesamte Physiologie an. Auf diesen Einbruch eines neuen und unmenschlichen Sehens und seiner Störungen antwortet Murnau schließlich und konsequent erst im FAUST. Eine Unvereinbarkeit von sinnlicher und intellektueller Wahrnehmung oder die Unvereinbarkeit von »Übertragungsgeschehen und Urteilssystem«⁴³ war für Murnau eine konkrete Erfahrung, in Wolken und Nebel von Licht getroffen zu werden, das sich nicht orten nicht verfolgen lässt, die aber in der neuen Ordnung des homogenen Raums eines klassischen Nachkriegs-»Hollywood«-Kinos nicht mehr vorkommen sollte. 1926 hatte sich auch die bankrotte Ufa diesem Archiv des Sichtbaren verschreiben müssen, das mithin wesentliche Erfahrungen des Krieges und das heißt des Schreckens nicht nur der Gefahr am eigenen Leib, sondern auch Blicke auf zu zerstörende Landschaften und mittelalterliche Städtchen ausschloss, Blicke, wie sie in Murnaus Symphonien des Grauens wiederkehren.

36 Vgl. dazu M. Bouvier und J.-L. Leutrat, *Nosferatu*, Paris 1981, S. 23ff.

37 Vgl. dazu Heide Schlüppmann, »Der Spiegel des Grauens. Murnaus Nosferatu«, in: *Frauen und Film* 48 (1990), S. 38–51.

38 Vgl. dazu den Aufsatz von Daniel Gethmann, »Daten und Fahrten. Die Geschichte der Kamerafahrt, »Cabiria« und Gabriele D'Annunzios Bilderstrategie«, in: H.-U. Gumbrecht, F. Kittler und B. Siegert (Hg.), *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio erobert Fiume*, München 1996, S. 147–174.

39 Brief an Paul Zech vom 22. April 1917, zit. nach: *Friedrich Wilhelm Murnau 1888–1988*, hg. v. der Stadt Bielefeld, Bielefeld 1988, S. 102.

40 Ernst Koschel, »Hygiene des Ersatzes bei den Luftstreitkräften«, in: Otto von Schjerning (Hg.), *Handbuch der ärztlichen Erfahrungen im Weltkriege 1914–1918*, Bd. 7, Leipzig 1922, S. 10–33.

41 René Cruchet und René Moulinier hatten den Begriff für die seltsame Krankheit der Flieger zuerst eingeführt: »Le mal des aviateurs«, in: *Compte rendu hebdomadaire des séances et mémoires de la Société de biologie* 82 (1919), S. 677–679. Zit. nach Heike Gudrun Heinen, *Die Entwicklung psychologischer Verfahren im Rahmen flugmedizinischer Tauglichkeitsprüfungen in Deutschland bis 1945*, Aachen 1996 (Diss.), S. 36.

42 Hermann von Schrötter, *Hygiene der Aeronautik und Aviatik*, Wien/Leipzig 1912, S. 85.

43 Vogl, »Apokalypse als Topos der Medienkritik«, S. 137.

Vielleicht ließe sich also mutmaßen, dass der vierte apokalyptische Reiter, derjenige, der nach der Heiligen Schrift im Zeichen des Sieges reitet und den die Ikonographie im Laufe des 19. Jahrhunderts nach und nach in Wolken und Nebeln verborgen hat, dass der vierte Reiter also neben Pest, Krieg und Hungersnot der Angriff technischer Medien auf die Wahrnehmung selbst ist. Im Kino erscheint er als direkter Angriff des ungestalteten oder sogar in seiner Leuchtkraft verstärkten Lichts auf die Netzhaut. Der Tod, der sich in Wolken verloren hat, taucht als Wolke, als Gespinnst eines statistischen, thermodynamischen Raumes wieder auf, in dem alle kohärenten, klassischen, romantischen Menschen- und Weltbilder sich aufgelöst haben. Dass diese Auflösung im Licht der neuen Medien verschränkt ist mit ihrem Einsatz als Kriegslist und -strategie ist sicher nicht nur biographische Vergegenwärtigung Murnaus, sondern auch die Aktualisierung einer Krise von Wissen und Sehen, die Kriegstechnologie in den Alltag der Weimarer Republik getragen hat. Murnau, so ließe sich daher zusammenfassen, opponiert mit seiner Lichtdramaturgie 1926 natürlich nicht mehr einfach gegen die Zentralperspektive oder Strahlenoptik, in die ja schon Dürers und Leonardos Wolkenbilder einen anderen, unheimlichen oder transzendenten Raum inseriert hatten. Murnau opponiert mit seinen Wolkenbildern und Überstrahlungen gegen ein Kino, das mit einfachen Regeln der Raumorganisation gerade dabei war, die Katastrophen der Geschichte ins Reich des Nicht-Sichtbaren und Nicht-Sagbaren zu verbannen. Sein Überstrahlen wäre, mit Walter Benjamin, der Versuch, sich filmisch »einer Erinnerung zu bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt«,⁴⁴ wobei der Moment der Gefahr nicht durch Krieg, Pest und Hungersnot droht, sondern durch den banalen Vollzug eines Vertrages, der die Möglichkeit einer Vergegenwärtigung von Gewalt, Grauen und Katastrophen durch bürokratische Production-Codes eliminiert.

Wolfgang Ernst

Zeit und Code

Wenn dieser Text dem Zeitfenster seiner Lektüre eine dramatische Ordnung gibt, folgt er einem kruden Begriff von »Dramaturgie« als Regelung einer Handlung. Aristoteles' *Poetik* definiert Drama als das, was in die verwirrende Fülle des Seins einen *logos* hineinträgt, eine Schönheit, die wesentlich als beherrschbar gewordener Zeitverlauf gedacht wird.¹ In einer Zeit der *streaming media* bekommen Begriffe wie »Zeitstrom« und »beherrschbar gewordener Zeitverlauf« einen spezifisch technischen Sinn: Drama wird hier zum »Medientheater«, zur Funktion der Codierung von Zeit. Der Hauptdarsteller ist ein winziges Symbol, der kleingeschriebene Buchstabe *t* in der physikalisch-mathematischen Notation für den Parameter Zeit.

Von der Arretierung temporaler Prozesse zu zeitkritischen Medien

Registratur meint die symbolische Gewalt von Verwaltung als Staat und Archiv. Dieses Denken ist der klassifikatorischen, räumlichen, topologischen Ordnung der Zeichen verhaftet – ein genuin kulturwissenschaftliches Terrain. Doch tritt dem so genannten *spatial turn* ein genuin medienwissenschaftliches Bewusstsein für die *zeitspezifische* Ordnung von Signalen zur Seite, womit wir das Reich der Repräsentation zugunsten der Prozesse verlassen. Diese Forschung widmet sich der operativen Zeit, der temporalen Gewalt.²

Hier kommt Codierung ins Spiel. Das Graduiertenkolleg *Codierung von Gewalt im medialen Wandel* untersucht die durch »symbolische Kulturtechniken« hervorgebrachte Gewalt. Kultur ist eine Praxis, deren Grundoperationen sich mit den technisch-medialen Innovationen in der historischen Zeit wandeln. Die längste Zeit waren diese Medien – ob Schrift, ob Zahl – weitgehend zeitunkritisch. In einer unerhörten Radikalität aber wandert die Zeit als unhistorische nun in die Medien selbst. Der Begriff von Kulturgeschichte lebt davon, dass eine Differenz zur Gegenwart denkbar ist. Doch mit

¹ Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999, S. 61.

² *Zeitkritik* ist der Oberbegriff für den Forschungsschwerpunkt am Lehrstuhl Medientheorien der Humboldt-Universität zu Berlin (zum Forschungsdesign siehe www.medienwissenschaft.hu-berlin.de). Ein entsprechender Sammelband erscheint in der Buchreihe »Berliner PROGRAMM einer Medienwissenschaft« unter dem Titel *Zeitkritik. Medienprozesse, in denen Momente entscheiden*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2006.

44 Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. I,2, Frankfurt/M. 1991, S. 691–704, hier: S. 695.