

Kultur und Technik

Schriftenreihe des Internationalen Zentrums für Kultur-
und Technikforschung (IZKT) der Universität Stuttgart

Herausgegeben von:

Georg Maag, Helmut Bott, Gerd de Bruyn,
Walter Göbel, Christoph Hubig, Ortwin Renn

Band 02

LIT

Apparaturen bewegter Bilder

Daniel Gethmann/Christoph B. Schulz (Hrsg.)

LIT

Inhaltsverzeichnis

Daniel Gethmann/Christoph B. Schulz 7
Vorwort

Phänomene der Sinnestäuschung

Astrid Deuber-Mankowsky 19
Eine Aussicht auf die Zukunft, so wie in einem optischen Kasten.
Transzendente Perspektive, optische Illusion und beständiger Schein
bei Immanuel Kant und Johann Heinrich Lambert

Bernhard Siegert 36
Spectres.
Faradays Experimente 1830-31

Daniel Gethmann 51
Zauberscheiben und Schwingungsverhältnisse.
Simon Stampfer, Felix Savart und die Erfindung der
stroboskopischen Methode

Verfahren der Bewegungsillusion

Christoph Hoffmann 81
Die Unterwerfung der Sinne.
Joseph Plateau, das Phénakisticope, Jonathan Crary, Friedrich Kittler

Joseph Wachelder 96
Bewegte Bilder? Bewegte Scheiben!
Die Wunderscheiben Joseph Plateaus
und Simon Stampfers und ihre Rezeption

Mary Ann Doane 123
Movement and Scale.
Vom Daumenkino zur Filmprojektion

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

ISBN 3-8258-9312-X

©LIT VERLAG Münster 2006

Grevener Str./Fresnostr. 2, 48159 Münster

Tel.: 0251 62 03 20 Fax.: 0251 23 19 72

e-Mail: lit@lit-verlag.de <http://www.lit-verlag.de>

Umschlag und Satz nach Entwürfen von 2Schwertfeger

Handwritten text, likely a library stamp or note, partially legible:
Handwritten text, likely a library stamp or note, partially legible:
Handwritten text, likely a library stamp or note, partially legible:

Mikroskopie der Zeit

- 141 Michel Frizot
Analyse und Synthese der Bewegung.
Étienne-Jules Mareys Methode
- 155 Hans-Christian von Herrmann
Kinästhetik.
Zur Geschichte des Studiums der menschlichen Bewegung (1836-1916)
- 162 Vinzenz Hediger
Das Prinzip der Pferdewette.
Muybridge als Anekdote der Mediengeschichte
- 179 Ute Holl
Die Geburt kopflloser Frauen aus der Chronometrie des Labors.
Zu Max Ernsts Collageroman *La femme 100 têtes*.

Cinema-Dispositive

- 195 Philippe-Alain Michaud
Accrochage.
Die Bewegung der Bilder
- 208 Frank Kessler
Bilder in Bewegung.
Für eine nicht-teleologische Mediengeschichtsschreibung
- 221 Christian Lebrat
Vom Daumenkino zum Flickerfilm.
Ein kleines Inventar vom Blättern oder des kinematographischen Schlags
- 230 Autorinnen und Autoren

Die Geburt kopfloser Frauen aus der Chronometrie des Labors

Zu Max Ernsts Collageroman »La femme 100 têtes«

Ute Holl

»Man braucht übrigens [...] nur mit der Liebe Ernst zu machen,
um auch in ihr eine »profane Erleuchtung« zu erkennen.«

Walter Benjamin, Der Sürrealismus.

Eine Geburt setzt, normalerweise, voraus, dass auf die eine oder andere, zufällige oder geplante Weise, mit oder ohne Gewalt, vorher die Liebe gemacht wurde. Die Surrealisten legten es in ihren ästhetischen Verfahren und Programmen – um von ihren sexuellen Praktiken und Bekenntnissen zu schweigen – darauf an, solche Unterwerfungen unter die Ordnungen der Zeit, des Raumes und der darin zustande kommenden Begegnungen und Bewegungen aufzuheben. Physis als Kunstwerk oder Kollektivum wäre, wie Walter Benjamin für den Surrealismus resümierte, im Bildraum zu erzeugen, und zwar in einem von profaner Erleuchtung durchdrungenen.¹ Diese revolutionäre Aufladung des Bildes zum Sprengsatz für homogene Zeiten und Räume geht mit einer Profanisierung auch des künstlerischen Prozesses einher. Das »Märchen vom Schöpfermythos des Künstlers«² sollte einem Konzept mechanischer Inspiration weichen, in dem das, was normalerweise Unfall heißen müsste, zur künstlerischen Empfängnis deklariert wird. In der Paraphrase Lautréamonts, welcher Schönheit als unvorhergesehene oder zufällige Begegnung von Nähmaschine und Regenschirm auf dem Seziertisch gefasst hatte, will Max Ernst dieses Zusammentreffen als Liebemachen verstanden wissen: »parapluie et machine à coudre feront l'amour.«³ Durch diesen Akt soll den Realitäten fixierter symbolischer Ordnungen zu einer Transmutation verholpen werden, gerade dann, wenn sie inkompatibel zu sein scheinen und vermeintlich kühl nebeneinander liegen.⁴ Nichts an diesen Thesen jedoch darf dazu verleiten, die methodische Liebe der Surrealisten im Sinne einer einenden, romantischen Utopie der Versöhnung misszuverstehen. An ihrem Grund liegt vielmehr das radikale *dépayement*, wie André Breton es als Funktion surrealistischer Kunst gefordert hat: »La surréalité sera d'ailleurs fonction de notre volonté de dépayement complet de tout (et il est bien entendu qu'on peut aller jusqu'à dépayser une main en l'isolant d'un bras, que cette main y gagne en tant que main [...])«, schrieb er in den »Avis au lecteur pour Femme 100 Têtes«, seiner Einleitung zu Max Ernsts Collageroman.⁵ Quer durch die Körper gehen die Risse, die solch mechanisch inspirierte Kunst bewirkt. Damit ist auch das Prinzip der Identität zur Disposition gestellt, das Ich als Anderer visioniert. »Qui sait si, de la sorte

nous n'avons pas déjà échappé au principe d'identité?»⁶ Dazu müssen nicht nur Leibraum und Bildraum durchkreuzt, dazu muss die Matrix des Bildes vom Menschen in der Zeit zerschnitten werden.

Menschwerdung

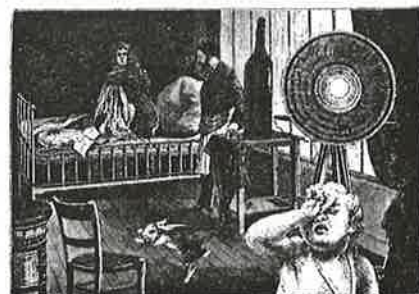
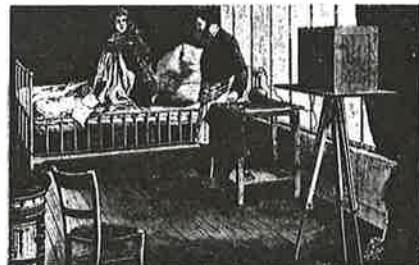
Die Frage, was als Mensch oder als Menschliches gelten könne, stellt und bearbeitet Max Ernst in seinem Collageroman *La femme 100 têtes* als Problem von Repräsentationstechniken. Er verwendet in dieser Arbeit Materialien, die das Inventar bürgerlicher Selbstabbildungen und Selbstinszenierungen im Hinblick auf Körperordnung des ausgehenden 19. Jahrhunderts vorführen.

Abb. 1: Max Ernst: *verbrechen oder wunder: ein vollständiger mensch.* © VG Bild-Kunst, Bonn 2005.



Abb. 2: Albert Londes photographisches Atelier in der Salpêtrière. Aus: *La Nature*, Nr. 535 vom 1. September 1883, S. 216.

Abb. 3: Max Ernst: *die unbefleckte empfängnis, verfehlt* © VG Bild-Kunst, Bonn 2005.



Darunter konfrontiert er insbesondere die Stiche, welche neue Techniken der Vermessung aus medizinischen und naturwissenschaftlichen Zeitschriften zeigen, mit ebenfalls gestochenen Fragmenten von Körpern, die Topoi, Gesten, Posen und Perspektiven aus der Kunstgeschichte zitieren, wie er sie in Illustrationen von Schauerromanen und Erziehungsbeilagen der Feuilletons findet. »verbrechen oder wunder: ein vollständiger mensch« heißt die Legende unter dem ersten Blatt der *femme 100 têtes*, das schließlich auch das letzte des

Zyklus' sein wird, auf dem ein Blakescher Gabriel aus einem Netz auf irdisches Menschengewimmel hinunterstürzt, hinabgeworfen wird – oder auch herabgezogen. Pervertierte Perspektiven, Proportionen, Relationen setzen den Fall des Verkündigungsengels ins Werk. Kein Mensch.

Gleich das zweite Bild montiert Blendungen – Blendungswerkzeuge und Geblendete – und einen humpelnden Meister Lampe, Alice's Kaninchen, ins Atelier von Albert Londe, dem Erfinder der Chronophotographie und dem Begründer der Hysterie als medialem Syndrom. Eine Flasche und ein Leiden dominieren das Bild. Die Bildunterschrift heißt: »die unbefleckte empfängnis, verfehlt«. Die nächsten Stiche bleiben beim Motiv der unbefleckten Empfängnis. Im Atelier des Künstlers werden die Laboratorien, ihre Geräte, Vorrichtungen und Regelwerke zu neuen Kreationen montiert. Unbefleckt ist deren Empfängnis, weil Erotik als Energie programmatisch der Mechanik vorbehalten bleibt, der Technik und ihren Kopulationen.

Die erotische Vorstellung, die Max Ernst im Laufe des Zyklus *La femme 100 têtes* von Urszenen der Menschwerdung gibt, sind Tricks und Techniken der Repräsentation selbst. Im Unterschied zu Interpretinnen, die *La femme 100 têtes* als Bildungsroman gelesen haben,⁷ möchte ich ihn daher als Ab-Bildungsroman betrachten. Dem entspricht auch eine spezifische Zeiterfahrung dieser Blätter, die nicht vom Werden handeln, sondern vom Gewordensein, oder genauer, vom geworden sein Werden – zugleich im Sinne des Futurum exactum und des Futurum conjecturalis –, das auf eine immer schon anwesende ontologische Struktur rechnet und diese zugleich als notdürftiges und haltloses Gestell erscheinen lässt.

Aufgrund der verrückten Subjektivierungsstrategien, die in den Bildern erscheinen und jede Behauptung möglicher Identität im Sichtbaren lächerlich machen, ließe sich der Collageroman auch als Enthauptungsroman im doppelten Sinne bezeichnen. Er enthauptet die Behauptung von Identität, wie sie durch Abbildung hergestellt werden könnte, und experimentiert mit der Verrückung und Verschiebung von Identifikationen als Effekt von Bildern. *100 têtes*, das ist Mangel an und Exzess von Identität zugleich. Figuren wie die schönen Gärtnerinnen, die Königin von Saba, Germinal und die beunruhigende Schwester Wirrwarr sind hundertköpfige Frauen, alles Figuren, die in den Texten auch ›Ich‹ heißen. Sie nähren sich, so heißt ein Untertitel, »von flüssigen träumen«. Ihre Zusammentreffen sind, wie die der Regenschirme und Nähmaschinen, »fortuites«, zufällig, unvorhergesehen, und bei allem, was im Roman geschieht, werden sie auch wissen, wie man die Liebe macht. Allerdings auch, wie Revolution gemacht wird. Denn Enthauptung ist, zumindest in Frankreich, deren wichtigstes Emblem und Verfahren.

Den Verwirrungen der Identitäten in den Bildern entsprechen inkohärente Zeitlichkeiten, in denen die Gestalten und Begegnungen zustande kommen. Alle Legenden der Bilder, die Texte, die Sinn machen sollen und den kopflosen Verflechtungen von Leib- und Bildräumen eine Richtung geben, sind im Präsens

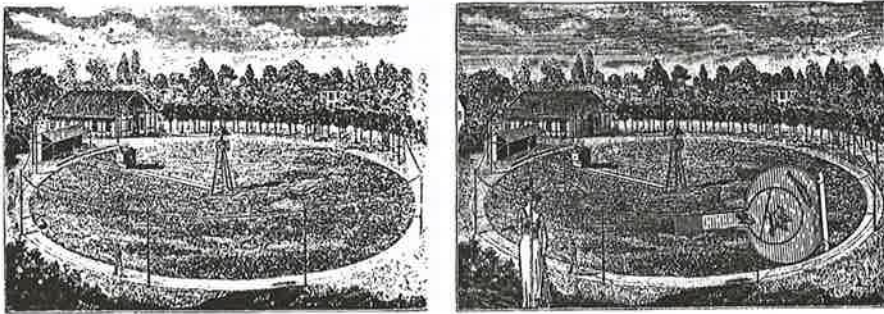
geschrieben: »die landschaft wechselt dreimal«, »aufgeschlitztem kind steht der taubenschlag offen« oder, im Partizip, »die unbefleckte empfängnis, verfehlt«. Nur das Werden darf Modulation in die Zeit bringen. Darf sich und andere im Zeitlichen verschieben. Das Präsens und das Präsentieren verlassen. Zum ersten Mal auf einer Tafel, die sich – expliziter noch als die Inszenierung von Albert Londes Darkroom – mit der Geschichte der Fest-Stellung der Zeit beschäftigt. Die siebzehnte Tafel des Zyklus', heißt: »die landschaft wird im höchsten grade unbewußt«.

Maßstäbe

In dieser Tafel des Bilderzyklus' bearbeitet Max Ernst einen Stich, der die physiologische Versuchsstation von Étienne-Jules Marey im Bois de Boulogne zeigt, und damit einen der ambitioniertesten Versuche, Bildtechnologien zur Bewegungsdarstellung zu entwerfen. Alle Vorrichtungen dieses Freiluftstudios, aus denen Signale, Zeichen, Graphiken und Photographien zur ergonomischen Erfassung menschlicher Physiologie gewonnen wurden, sind zu sehen. Metermaße am Boden und samtschwarze Hintergründe, »champs obscurs«, um animalische Bewegung, zwei und vierfüßig, aufzunehmen; die Telegraphenlinie, die sich um den Parcours zieht und mit der die Geschwindigkeit der Läufer gemessen werden konnte, sowie in der Mitte der Turm für Luftaufnahmen und das Wägelchen auf Schienen für die chronophotographische Kamera.

Abb. 4: Die Versuchsstation von Étienne-Jules Marey in Paris. Aus: *La Nature*, Nr. 536 vom 8. September 1883, S. 228.

Abb. 5: Max Ernst: die Landschaft wird im höchsten Grade unbewußt © VG Bild-Kunst, Bonn 2005.



In den linken Vordergrund dieses Bildes hat Ernst eine Frauenfigur im Kleid mit Faltenwurf gesetzt, die proportional viel größer ist als die unermüdet um den Parcours laufenden und reitenden Männer im Bild. Die Figur ist von einem Maß-Stab von oben bis unten durchschnitten und dann, verschoben, wieder zusammengeklebt. In der rechten Hand hält sie etwas, das ein Winkel oder eine Pistole, ein Zeichengerät oder eine Waffe sein könnte. Sie präsentiert das Gewehr und die Repräsentation winkt mit dem, was sie geregelt haben wird.

In die rechte Kurve des Parcours hat Max Ernst die Elemente einer Graphik montiert, die aus einer anderen Versuchsanordnung Mareys zur Vermessung des Vogelflugs herkommt, das Bild eines Vogels, der ursprünglich in ein kleines Korsett gezwängt und an einen Myographen angeschlossen war, mit dem die Bewegung seiner Brustmuskulatur im Flug gemessen wurde. Diese Vorrichtung gehört in das Arsenal der graphischen Methode, das heißt, der kontinuierlichen Aufzeichnung von Bewegung auf einer registrierenden Trommel. So erinnert der Vogel daran, dass Mareys Versuchslabor nicht nur eines war, das diskrete chronometrische Daten sammelte und in dieser Funktion ins Museum einer Geschichte des Kinos gehört. Der Vogel erinnert auch daran, dass Marey der diskontinuierlichen Anschreibung der ephemeren Zeit immer auch ihr Bild als kontinuierliche graphische Linie gegenüberstellte. Zwei Modelle der Zeit verschränkten sich im Raum des Labors, im Leibraum genau so gut wie im Bildraum.

Auf der siebzehnten Tafel von Max Ernsts Collageroman sitzt Mareys Vogel, obwohl vom Korsett befreit, in der Falle. Diese schwebt um 90 Grad gedreht in Gestalt einer Reuse oder eines Spiegels im rechten Vordergrund des Bildes. In diesem Behälter schwimmt neben zwei Vögeln auch ein Fisch (möglicherweise ein Statist aus dem neapolitanischen Unterwasserstudio, das Marey eingerichtet hatte, um die »locomotion dans l'eau« zu studieren). Diese Spiegelform ist das Moment, an dem das Bild umschlägt, Inhalt und Referenz suspekt und austauschbar werden. Was bezeichnen die Streifen im Bild, auf welches Medium verweisen die Zwischenräume? Zu welchem Preis lassen sie sich diese interpretieren und was geschieht mit Geschehnissen, wenn Zeit repräsentiert – und interpretiert wird?

Die minimale Irritation der Fisch&Vogel-Falle schlägt auf die gesamte Collage zurück. Die graphische Übertragung der Wirklichkeit in Zeichen wird ausgerechnet am Beispiel der Beschreibung einer Versuchsstation zweideutig, die im Auftrag des Kriegsministeriums endlose Aufzeichnungen von psychischen menschlichen Befindlichkeiten und physischen menschlichen Möglichkeiten produzierte, um ein neues Ideal, das heißt neue Standards für einen sensomotorisch in allen Feinheiten berechenbaren Menschen zu schaffen. Die Reduktion komplexer Sinnlichkeit auf graphische Zeichen, welche die physiologische Registratur vorgemacht hat, wiederholt Max Ernst in seinen Collagen. Diese Wiederholung im künstlerischen Verfahren jedoch ist der Anfang aller Verunsicherung. Der Blick changiert zwischen Bild- und Zeichenhaftigkeit der Tafel, und diese Irritation gebiert Monster. Weil die Striche der Stiche plötzlich darauf verweisen, dass ihr Referent suspekt oder möglicherweise gar nicht da ist, fängt es in den Bildern an zu spuken. Die Zeichen aus dem Labor – und vielleicht auch die Leichen aus dem Labor – geben nicht nur erhaltene Daten heraus, sondern in ihrer Begleitung Gestalten, Gespenster und gespaltene Damen. Anlässlich seiner *Histoire Naturelle* schrieb Max Ernst: »Dort, wo der Mensch die Geheimnisse der Natur zu überraschen hoffte, erblickt er nur sein eigenes, vom Spiegel zurückgeworfenes Bild.«⁸ Das Spiegelbild jedoch ist Phantasma des Ich. Die Flucht aus der Identität nimmt

ihren Lauf schon auf den Kreisbahnen des Instituts im Bois de Boulogne. Nicht nur ist »Ich ein Anderer«, auch der Vogel bin ich. Max Ernst hat das in seinen vielen Vogelfiguren sehr ernstgenommen. Der Vogelobere Horneboom ist ein wiederkehrendes alter ego im Käfig der Menschen-Matrix.

Gespenster

Die Gespenster und ihr unberechenbares Verhalten sind nicht erst das Resultat künstlerischer Bearbeitung, sondern gehören zu jedem Labor wie seine spezifischen Versuchsaufbauten und seine Methodik des Experimentierens. Doch die Laborgespenster aus dem Bois de Boulogne sind so berühmt, weil sie Zeichen transformierten und in dieser Mechanik Künstler und Künstlerinnen inspirierten. Inwiefern es Étienne-Jules Marey nicht einfach um die Aufzeichnung von Bewegung ging, sondern, wie in seinem Buch *Le mouvement* aus dem Jahre 1894 gleich die erste Kapitelüberschrift ankündigt, um die Zeit, ihre graphische Repräsentation und die Messung der Zeit durch die Photographie, »Du temps, sa représentation graphique. Mesure du temps par la photographie«, ist bereits präzise beschrieben worden.⁹ Marey hat, darauf deutet Max Ernst in seinem Stich hin, immer wieder neue Methoden der Zeitabbildung erfunden, um genau dem zu entgehen, wofür seine Erfindungen in der Kinogeschichte berühmt sind: der verfeinerten Chronometrie.

Die Zeit dieser Chronometrie ist das Perfekt. Im Perfekt sind auch die Berichte abgefasst, in denen Marey seine Erfahrungen zusätzlich zur graphischen und photographischen Abbildung beschreibt. Doch selbst dieses abgeschlossene Perfekt hat Lücken, und was daraus entkam, und was daraus zurückkehrte, bescherte Marey buchstäblich Kopfzerbrechen im Bild: *expériences 100 têtes*. Mary Ann Doane schrieb: »Marey was haunted by this lost time.«¹⁰ Max Ernst zeigt, dass es nicht nur die Zeit war, die Marey verfolge. Beine, Hände, Busen, Münder, Köpfe, Sinnlichkeit des Physischen, die vergeblich zu Daten verarbeitet, ins System der Zeichen gebannt werden sollte, meldet sich als Vorstellung aus den Bildern zurück. Was zurückkehrt, weil es in der symbolischen Ordnung der physiologischen Aufschreibung keinen Ort findet, das Gespenstische aus Mareys Institut, wird in Max Ernsts Collagen sichtbar und produziert seinen eigenen Überschuss. Körperteile, Partialobjekte, halbwegs zwischen Versuchsobjekt und Phantasma, versuchen auf dem Seziertisch des Collagisten Liebe zu machen und ergeben doch keine vollständige Frau. Keine perfekte.

Disziplinen

Étienne-Jules Marey hatte sich von der Geschwindigkeit der Instantanphotographie, wie Albert Londe sie entscheidend entwickelt hatte, nicht blenden lassen. Es ließ ihm keine Ruhe, dass, wenn er mit seiner berühmten »Photographischen

Flinte« pro Sekunde 12 Bilder von 1/700 Sekunde aufnehmen konnte, ihm von dem, was in dieser Sekunde geschieht, mehr als 98 Prozent entwichte. Was sichtbar wurde, war damit einem gewissen Zufall überlassen. Solcher Bedrohung durch Kontingenz begegnete Marey zum Beispiel mit dem Prinzip der Mehrfachbelichtung einer fixierten Photoplatte. Mehrere Phasen einer Bewegung wurden durch rotierende Schlitze auf dieselbe Platte bei 1/1000 Sekunde im Abstand von 1/10 Sekunden übereinander belichtet. Im Gegenzug zu Galton, der die Spuren vieler Körper im zusammengezogenen Raum der Doppelbelichtung auf einen einzigen Typ konzentriert hatte, schwebte ihm eine Kategorisierung der Bewegungsabläufe eines Körpers in der zeitlichen Ausdehnung vor.¹¹ Aus diesen Vielfachbelichtungen entstanden Mareys Phasenbilder, hundert Beine, hundert Arme, hundert Köpfe, die neuzeitliche europäische Konventionen der Repräsentation verletzten: seit der Renaissance hatte jeder Bildausschnitt eine klare Einheit von Ort und Zeit vorgegeben. Mareys Bilder, die einen Zeitverlauf zeigten, sprengten diesen gesicherten Rahmen. Impressionisten wie Edgar Degas in seinen Tanz-Friesen; Futuristen wie Giacomo Balla oder Luigi Russolo, die späteren Suprematisten Kasimir Malewitsch und Natalia Goncarova und, superparadigmatisch, Marcel Duchamps treppensteigender Akt führten die Phasenbilder als neue Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung eines in der Zeit werdenden Körpers gegen identifizierende Zentralperspektiven ins Feld der Leinwände. Dieses Verfahren Mareys, das die Körper in kontinuierlicher, dauerhafter Zeitlichkeit aufheben sollte, produzierte also nur neue Gespenster, verunsicherte Identitäten im Bild.

Die verschiedenen Verfahren der Bewegungsmessung durch chronographische Zerlegung des Zeitkontinuums in Mareys Laborkomplex im Bois de Boulogne produzierten physiologische Daten, ergonomisches Wissen und gehören, auch und gerade weil sie ihre Nachtseiten und Zweideutigkeiten mitliefern, entscheidend zum Prozess einer Rationalisierung von Zeit. Die Zeit der Rationalisierung hingegen wurde, spätestens mit der Institutsgründung von Wilhelm Wundt in Leipzig 1879, für die Psychologie zum Paradigma. Wahrnehmung und Bewusstsein wurden nach Zeitkriterien durchgemessen. Wundt zum Beispiel testete die Erregungen verschiedener Sinnesorgane und unterschied dabei Reize nach Intensität und Frequenz. Er kombinierte die Reizungen von unterschiedlichen Sinnesorganen und führte Verschiebungen in den Reaktionszeiten auf Kombinationen und Komplikationen von Vorstellungsverbindungen zurück. Er untersuchte Perzeption und Apperzeption, Aufmerksamkeit, unwillkürliche Erinnerung, Assoziation, also sämtliche Prozesse, die zuvor als Seelentätigkeiten galten, und eröffnete das Forschungsfeld der »mentalen Chronometrie«.

Sowohl im Leipziger Labor wie auf dem Parcours im Bois de Boulogne gab das Ticken der Uhren den Grundrhythmus an, auf dem alles erst berechenbar werden konnte. Die Rationalisierung der Zeit und die Disziplinierung der Körper waren ein und derselbe Vorgang. Das Metronom gehörte zur Grundausstattung psychologischer Laboratorien. Dass die mechanische Inkorporation des Zeittaktes

die Voraussetzung aller Messungen war, wurde im Parc des Princes besonders deutlich. In Experimenten beispielsweise, die das Verhältnis von Schrittfrequenz und Schrittlänge testen sollten – um übrigens einen Versuch der Gebrüder Weber zu widerlegen –, musste ein Läufer auf der ebenen Kreisbahn, die wir bei Max Ernst sehen, von genau 500 Metern alle 50 Meter die Kontakte einer entlang der Piste installierten Telegraphenleitung, wenn er sie passierte, unterbrechen. Innen im Labor schrieb ein Odograph diese Unterbrechungen in entsprechenden Zick-Zacklinien an. Bewegung und Geschwindigkeit sollte damit abgebildet werden. Die Geschwindigkeit des Laufes konnte sich jedoch nur deshalb in Beziehung zu den Schritten des Läufers setzen lassen, weil diese durch eine Glocke in der Mitte der Rennbahn getaktet waren. »Cette sonnerie peut prendre toutes les frequences possibles depuis 40 jusqu'à 120 coups à la minute.«¹² Das Unheimliche und Ephemere der Zeit sollte zuletzt in der Disziplinierung der Körper zum Perfekt gebracht werden.

Beides, Disziplin und strikter Takt, werden in der Bewegungsillusion der synthetisierten chronophotographischen Bilder zum Kinomenschen führen, der die Gespenster des Bois de Boulogne zum Tanz einlädt, wenn er den Rhythmus des Realen mit der Kontingenz des abgebildeten kombiniert und, wie Edgar Morin es beschrieb, »l'homme imaginaire« wird. Bewegungsillusion verschlägt ihn ins Reich der Phantasmen, wo die Vorstellungen von den vollständigen Menschen wohnen: Verkündigungengel und endlich Leinwandstars.

Zeitbildung

Dass die Bewegungsbilder des Kinematographen nichts weiter als die kinematographische Prozessierung von Zeit zeigen können, darauf hat nachdrücklich Henri Bergson hingewiesen, für den diese Zeit die Reuse ins Reich des unvollständigen Wissens vom Menschen war. »Wenn der Kinematograph uns auf der Leinwand die unbeweglichen Momentaufnahmen, die im Film nebeneinandergereiht sind, in Bewegung zeigt, so überträgt er gleichsam mit diesen Momentaufnahmen selber die Bewegung, die sich im Apparat vollzieht.«¹³ Die Ahnung, es könne sich um eine Repräsentation wenn schon nicht der Gerätefunktion selbst, so doch um halluzinatorische Effekte ihrer Apparate und Aufbauten handeln, diese Ahnung »haunted«, verfolgte nicht nur Bergson, sondern auch Wilhelm Wundt. In den späteren Auflagen seiner Schriften zur Psychologie verbannte er die technischen Bedingungen, die Beschreibungen seiner chronometrischen Apparate immer weiter in die hinteren Bände. Zu dicht war ihre Beschreibung an dem, was als Seelenfunktionen in den Experimenten protokolliert wurde. Sigmund Freud dagegen, der ebenfalls die unmögliche Vervollständigung des Menschen durch gleichschaltende Registraturen beobachtete, setzte sich dieser Herausforderung schonungslos aus. In *Jenseits des Lustprinzips* benannte er nicht einfach die Aporien der Chronometrie, sondern stellte Raum und Zeit als Kategorien, als

»notwendige Formen unseres Denkens« in Frage und vermutete, dass Zeitvorstellung selbst erst das Resultat der »Arbeitsweise des Systems ›Wahrnehmung-Bewußtsein« sei,¹⁴ genauer, das Resultat von dessen Selbstwahrnehmung. Dieser Gedanke wendet sich also unmittelbar gegen die Laboratorien der chronometrischen Psychophysiologie, die den Menschen als zu komplettierendes Relais von Reizverarbeitung einspannten und betrachteten, als Relais zwischen Außenwelt und Innenwelt, das sich einem Takt der Reiz-Reaktion fügt, zwar unter Bildung von Komplikationen und Komplexen, aber immer als perfektes, perfektionierbares Wissen. Als Wissen im Perfekt. Vom perfekten Menschen.

Freud dagegen, wenn er vom imperfekten Menschen ausgeht, von einem, der von triebhaften Trajekten durchzogen ist, begreift Zeit genauso wie bildliche Repräsentationen als Vorstellungen, genauer als Darstellungsrepräsentanz. Zeit ist, wie das Bild, eine seelische Leistung, die das Parzellierte und Zerrissene des physisch Realen im Imaginären zusammenhalten kann. Der Zeit also eine kohärente und wissenschaftliche Repräsentation im Hinblick auf den Körper der Staatsbürger zu geben, ist eine kulturelle Anstrengung, die, wie im Bois de Boulogne, wert ist, von gouvernementaler Stelle gefördert zu werden. Mit der Moderne scheint sich eine allmähliche Koordination der Zeit des Bewusstseins als psychische Zeit mit der Laborzeit durchzusetzen.

Erst eine mediale Dekonstruktion dieses psychophysischen Komplexes weist darauf hin, dass es sich um die Genealogie einer einzigen Vorstellung handelt. In der Kohärenz des Bewusstseins wird wiederholt, was verknüpft wurde zwischen Psyche und Psyche, zwischen Leib und Bildraum anhand der Parcours und Registraturen, der Abbildungs- und Repräsentationstechniken, die uns, wenn wir perfekte und ganze Menschen werden wollen, dem Rhythmus, der Disziplin, der Logik eines Denkens unterwerfen. Das Bewußtsein, so Friedrich Kittler kühl, ist nichts als die »imaginäre Innenansicht medialer Standards.«¹⁵

Freud insistiert darauf, »dass die unbewussten Seelenvorgänge an sich ›zeitlos‹ sind. Das heißt zunächst, dass sie nicht zeitlich geordnet werden, dass die Zeit nichts an ihnen verändert, dass man die Zeitvorstellung nicht an sie heranbringen kann.«¹⁶ Psychoanalyse – und darin hätte ihr das *dépayement* der surrealistischen Künstler zu folgen – geht aus von den inkompatiblen, nicht symbolisierten und nicht symbolisierbaren Resten, um die Arbeitsweise des kulturell kodierten Denkens und seine Pathologeme erschließen zu können. Surrealismus wie André Breton ihn im ersten Manifest beschrieben hat als »reine[n] psychische[n] Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht«,¹⁷ entdeckt aber nur dann den regulären und regulierenden gesunden Menschenverstand, wenn er riskiert, sich in den nichtrepräsentierbaren Kluften und Löchern, die von keinem Raum und keiner Zeit aufgefangen werden können, zu verlieren. In dieser Hinsicht steht der Dadaist Ernst aus Köln der Psychoanalyse des Wieners Freud näher als seine Pariser Freunde, die meinten, Botschaften aus dem Unbewuss-

ten in Traumerzählungen und Lustbekenntnissen umstandslos protokollieren zu können. Freud und Ernst dagegen zerbrachen sich die Köpfe an den Abgründen, am Nichtrepräsentierbaren, am Übergang der Systeme, an der Grenze von Physis und Psyche, an der Verwandlung von somatischer Regung zu seelischer Repräsentation, am Ort des Zusammenstoßes, am Unfallort. Die Verwandlung, die sie an der Stelle der Zusammenpralls als Liebe oder als ›faire l'amour‹ bezeichnen, wäre nichts anderes als die Konstitution eines neuen Bildraumes, den Benjamin als von profaner Erleuchtung durchdrungenen beschreibt. Die Verwandlung aber funktioniert nicht ohne die traumatische Wiederholung der Registratur, Max Ernst wusste das besser als Breton. »Wenn man von den Surrealisten sagt, sie seien Maler einer stets wandelbaren Traumwirklichkeit, so darf das nicht etwa heißen, dass sie ihre Träume abmalen, [...] sondern dass sie sich auf dem physikalisch und psychisch durchaus realen (›surrealen‹), wenn auch noch so wenig bestimmten Grenzgebiet von Innen- und Außenwelt frei, kühn und selbstverständlich bewegen, einregistrieren, was sie dort sehen und erleben, und eingreifen, wo ihnen ihre revolutionären Instinkte dazu raten.«¹⁸

Eine Einregistratur dieser Art ist die siebzehnte Tafel der *femme 100 têtes*: registriert ist die Registratur der Körper in Mareys Experimenten zur Bewegungsdarstellung, die zugleich Repräsentation der Zeit sein muss. Der revolutionäre Eingriff ist die Wiederholung der ›Kontingenz-Gespenster‹ Mareys. Links im Bild steht die durchschnittene Frau. Sie präsentiert das Gewehr und die Repräsentation, winkt mit dem, was sie geregelt haben wird. Zeigt den Wunsch, Zeit und Leibraum zu beherrschen, als Todestrieb. Allerdings ist die Konnexion von Weiblichkeit und Morbidität der Zeichen nichts surrealistisch Revolutionäres. Den Mangel und die Unvollständigkeit aufs Weibliche, auf den weiblichen Körper zu projizieren ist Routine im Parcours der Kunst.¹⁹ Max Ernst geht jedoch einen Schritt weiter, wenn er die Transmutation, die die Begegnungen mit dem Repräsentationssystem möglich machen, auf sich selbst bezieht und zwischen Mangel und Exzess oszillieren lässt wie den Blick, der sich zwischen Bild und Zeichen verliert und zurückschaut auf die Geheimnisse der Natur im eigenen blutigen Vogelgesicht. ›Moi est une femme 100 têtes‹.

Nichtwissen

Die Vermessungstechniken, die Max Ernst in den Vordergrund seines Collageromans stellt, sind im Jahre 1929, als *La femme 100 têtes* erscheint, bereits ein halbes Jahrhundert alt. 1929 versprach man sich in der Psychologie eine weit gehende, eine vollständige Beherrschbarkeit menschlicher Emotionen und Gefühle als Kontrolle jeder Erregung. Das wird Max Ernst, einst Student der Medizin und Psychiatrie in Bonn gewusst haben.

Ein Jahr zuvor, 1928, hatten die Surrealisten die Fünfzigjahrfeier der Hysterie begangen. Wenn sie in ihrem Jubiläum an das Jahr 1878 erinnerten, feierten sie

deren Ikonographie – der erste Band der *Iconographie de la Salpêtrière* von Bourneville und Régnaud erschien 1877 – oder aber den Star Augustine als vollendet hysterischen Menschen. Hysterie sei, schreiben Breton und Aragon, der »mehr oder weniger irreduzible psychischen Zustand, der sich charakterisieren lässt als die Subversion aller Beziehungen, zwischen dem Subjekt und der moralischen Welt, von der er sich praktisch enthoben und außerhalb jeden Wahnsinn-Systems er sich fühlt.«²⁰ Breton und Aragon feiern also die imaginäre Außenansicht. Dabei kannten auch Breton, Eluard und Aragon die Psychiatrie von innen. Als Assistenzärzte und Arzthelfer hatten sie sich, im Militärhospital von Val-de-Grace in Paris, während des 1. Weltkrieges in den Nachtwachen Lautréamonts Gesänge des Maldoror laut vorgelesen. »Manchmal schrieten die Irren hinter den gepolsterten Türen,« schreibt Aragon.²¹ Die Irren werden, anders als die Ärzte, genau gehört haben, dass es in der Buchstäblichkeit einer Literatur wie der Lautréamonts kein ›außerhalb‹ des Wahnsystems gibt.

Wenn Max Ernst Bilder und Verfahren aus den Anfänge der Psychophysiologie in seine Collagen aufnimmt und mit kunsthistorischen Repräsentationen von Körpern kurzschließt, dann geht er, jenseits der Sprache und des Sprechens, zurück an den Punkt, an dem Abbildungstechniken medial wurden, an dem Genealogie, Herkunft und Übersetzung dieser Abbildungstechniken verborgen blieben, um die sinnlichen Effekte, die sie zeitigen, als ganze, systemüberschreitende, eben als perfekte erscheinen zu lassen. Subversion surrealistischer Kunst so wie Max Ernst sie vorstellt, hätte immer auch das Arbiträre dieser Übertragung zu zeigen. Damit erscheinen die Grenzen des Systems als Irritation, und zwar als Irritation der Sinnesorgane, als Wahn. Das geschieht beispielsweise bereits im Titel des Collageromans: Ohren, die französisch hören, werden darin vier Bedeutungen vernehmen, nämlich die kopflose Frau, die hundertköpfige Frau; die Frau, die ihren eigenen Kopf hat (›s'entête‹) und, in der Konjugation des ›téter sang‹, die blutsaugende Frau, der Vampir. Max Ernst interessiert sich genau dafür, was entsteht, wenn die diskret gemachten Zeit-, Raum- und Sprachpartikel nunmehr pervers und polymorph kombiniert werden können: der imperfekte Mensch.

Dieser Prozess ist gewalttätig, sprengt den homogenen, kulturell gesicherten Raum, die kulturell gesicherte Zeit und zerreißt die physischen Körper. Ein Blutgeruch ginge von diesem Werk aus, bemerkte Robert Desnos. »C'est ce goût de meurtre, cette saveur de sang qui caractérise l'oeuvre de Max Ernst et, en particulier, *la Femme 100 têtes* qui est en quelque sorte la *Somme* de ses recherches.«²² Der Geruch der, wie Walter Benjamin geschrieben hatte, »zerrissenen Glieder« im Werk des Surrealismus. Auch bei Max Ernst. Adorno hat sie als »Erinnerungsmerkmale jener Objekte der Partialtriebe, an denen einst die Libido aufwachte«,²³ bezeichnet und damit im surrealistischen Verfahren genau die Inversion des Bildungsromans entdeckt, in der sich Innerlichkeit als gesellschaftlich-geschichtliches Auswendiges und Liebe als Pornographie demaskiere. Für Max Ernst ist gerade das nicht Kompatible, »die Vereinigung zweier scheinbar unvereinbarer

Wirklichkeiten auf einer Ebene, die ihnen scheinbar nicht entspricht«, die nötige Voraussetzung für »totale Transmutation als Folge einer reinen Handlung wie der Liebe.«²⁴

Wenn im Collageroman Bilder aus naturwissenschaftlichen Zeitschriften, anatomische Atlanten, neurologischen Lehrbücher, Katalogen für Unterwäsche und illustrierten Feuilletonromanen des 19. Jahrhunderts aufeinander stoßen oder aufeinander gestoßen werden, so sind sie in der Tat nur »scheinbar unvereinbare Wirklichkeiten.« Im Gegenteil, als Bilder sind sie auf unheimliche Weise sehr gut vereinbar und zunächst decouviert die Montage aller Elemente vor allem die Homogenität dieser Bilder- und Blickstrukturen, die das Panoptikum von Körperabbildungen am Ende des 19. Jahrhunderts vorführen. Die Repräsentationen zeigen die Techniken und Bildtechnologien, die ihnen zugrunde liegen. Bilder der Zeit verweisen auf Zeitlosigkeit, Bilder der Bewegung darauf, dass Bewegung dabei sistiert wird. Das *dépaysement*, die Entfremdung, auf die Max Ernst hinweist, ist die Verwandlung heterogener Sinnlichkeiten in ein homogenisierendes Zeichensystem. Dessen Dekonstruktion zeigt nichts als Verwundbarkeiten, fragmentierte Körper. Der Fall aus dem Netz der Repräsentation bleibt Mangel, Exzess und Todesdrohung der »femme sans têtes«, den nur die ganz unprofane Erleuchtung des Lautréamont und die kopflöser Ohren der Irren in Dauer überführt haben werden.

Es war eine Frau, die, weil sie die Risse und Schnitte der Repräsentation nicht länger auffangen wollte, sich dem Netz überließ und mit den Kontingenzen des Zeichensystems sich in die Sprache warf. Unica Zürn, deren Anagramme wie ein Echo auf Max Ernsts Rufe an die »femmes 100 têtes« gelesen werden könnten, schrieb 1959 in Ermenonville:²⁵

»Ich weiss nicht, wie man die Liebe macht
Wie ich weiss, »macht« man die Liebe nicht.
Sie weint bei einem Wachlicht im Dach.
Ach, sie waechst im Lichten, im Winde bei
Nacht. Sie wacht im weichen Bilde, im Eis
Des Niemals, im Bitten: wache wie ich. Ich
Weiss, wie ich macht man die Liebe nicht.«

Unica Zürn, Anagramme

¹ »Auch das Kollektivum ist leibhaft. Und die Physis, die sich in der Technik ihm organisiert, ist nach ihrer ganzen politischen und sachlichen Wirklichkeit nur in jenem Bildraume zu erzeugen, in welchem die profane Erleuchtung uns heimisch macht.« Benjamin, Walter, »Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, S. 295–310, hier S. 310.

² Ernst, Max, »Was ist Surrealismus?« In: Metken, Günter (Hg.), *Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente*, Hofheim 1983, S. 323–326, hier S. 323.

³ Ernst, Max, »Comment on force l'inspiration«, in: *Surrealisme au Service de la Révolution*, Nr. VI, (Mai 1933), S. 43–45, hier S. 43.

⁴ »La transmutation complète suivie d'un acte pur comme celui d'amour, se produira forcément toutes les fois que les conditions seront rendues favorables par les faits donnés: accouplement de deux réalités en apparence inaccouplables sur un plan qui en apparence ne leur convient pas.« Ernst, Max, »Comment on force l'inspiration«, (Anm. 3), S. 43.

⁵ Hier zitiert nach: Ernst, Max, »Comment on force l'inspiration«, (Anm. 3), S. 43. Die deutsche Übersetzung ist weniger »radikal« (lediglich Karlheinz Barck übersetzt »dépaysement« zum Teil als »Entwurzelung«) ausgefallen: »Verfremdung, kann man wohl sagen, Verfremdung ist die Hauptfunktion aller Surrealität.« Breton, André, »Anweisungen für den Leser«, in: Ernst, Max, *La femme 100 têtes*, Berlin 1962, Ohne Paginierung.

⁶ Ernst, Max, »Comment on force l'inspiration«, (Anm. 3), S. 45.

⁷ Vgl. Krauss, Rosalind E., *The Optical Unconscious*, Cambridge MA 1993, S. 91.

⁸ Ernst, Max, »Gespräch mit Jean Schuster«, zitiert nach: Spies, Werner, *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*, Köln 1974, S. 182.

⁹ Vgl. Braun, Marta, *Picturing Time: The Work of Étienne-Jules Marey (1830–1904)*, Chicago 1992; und Doane, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*, Cambridge MA und London 2002.

¹⁰ Doane, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time*, (Anm. 9), S. 59.

¹¹ Vgl. Marey, Étienne-Jules, *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*, Paris 1885.

¹² Marey, Étienne-Jules, *Le Mouvement*, Nîmes [1894] 1994, S. 147.

¹³ Bergson, Henri, »Einleitung«, in: Ders., *Denken und Schöpferisches Werden: Aufsätze und Vorträge*, Frankfurt/Main 1985, S. 27.

¹⁴ Freud, Sigmund, »Jenseits des Lustprinzips«, in: Ders., *Studienausgabe*, Bd. III, hrsg. von Mitscherlich, Alexander; Richards, Angela; Strachey, James, Frankfurt/Main 1975, S. 213–272, hier S. 238.

¹⁵ Kittler, Friedrich, »Die Welt des Symbolischen – eine Welt der Maschine«, in: Ders., *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, S. 58–80, hier S. 61.

¹⁶ Freud, Sigmund »Jenseits des Lustprinzips«, (Anm. 14), S. 238.

¹⁷ Breton, André, »Erstes Manifest des Surrealismus (1924)«, in: Breton, André, *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek 1996, S. 9–43, hier S. 26.

¹⁸ Ernst, Max »Was ist Surrealismus?« (Anm. 2) S. 324f.

¹⁹ Silvia Eiblmayr schrieb über die Collagetechnik, die in Anlehnung an die Hysterie gefeierte »symptomatische Funktion der Frau [verweise] auf die Destruktivität und Problematik des Repräsentations-

systems selbst.« Eiblmayr, Silvia, *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1993, S. 87.

²⁰ Aragon, Louis / Breton, André, »La Cinquantenaire de l'hysterie (1878-1928)«, in: *La Révolution surréaliste*, Bd. 11, (1928), S. 20-22.

²¹ Aragon, Louis, »Lautréamont und wir« (Textmontage von Karlheinz Barck), in: Barck, Karlheinz (Hg.), *Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch*, Leipzig 1990, S. 15-45, hier S. 20.

²² Desnos, Robert, »La femme 100 têtes, par Max Ernst«, in: *Documents*, Nr. 4 (1930), S. 23.

²³ Adorno, Theodor W. »Rückblickend auf den Surrealismus«, in: Ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main 1974, S. 104.

²⁴ Übersetzt nach Ernst, Max, »Comment on force l'inspiration«, (Anm. 3), S. 43.

²⁵ Zürn, Unica, »Anagramme«, in: Dies., *Gesamtausgabe*, Bd. 1, hrsg. von Günter Bose und Erich Brinkmann, Berlin 1988, S. 69.