



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Utopie vom ‚Kosmischen Film‘. Überlegungen zur
(Vor-)Geschichte filmischer Wahrnehmung
in Literatur und Geschichtsschreibung.

Verfasser

Sebastian Höglinger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Prof. Dr. Andrea Seier

Inhaltsverzeichnis.

I. Einleitung. ...denn sie wissen nicht, was sie tun.	3
II. Physikalisch-Phantastische Vorgeschichte(n) – Alternative Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert.	11
II.1. Vom phonographischen Archiv der Natur zum kosmischen Bildarchiv.	11
II.2. Ein Universum aus Bildern.	13
II.2.1. Das kosmische Bildarchiv – Der Superlativ eines Archivs.	14
II.2.2. Der Weltraum, das Archiv als ‚Ontologie der Vergangenheit‘.	19
II.3. Camille Flammarions’ <i>Lumen - Histoire d’une Âme</i> – Vom Archiv zum Bilderfluss.	21
III. Prä-kinematographische Filmbilder.	24
III.1. Der <i>halluzinierte</i> Film – Filmische Wahrnehmung im ‚Regime des Symbolischen‘.	25
III.2. <i>Lumen - Histoire d’une Âme</i> als Beispiel literarischer Prä-Kinematographie. .	29
III.2.1. Bedingungen der Wahrnehmung im kosmischen Bilderfluss.	29
III.2.2. Facing the Past – Unübliche Zeitebenen im kosmischen Bilderfluss.	32
III.2.2.1. Die Zeit läuft rückwärts.	34
III.2.2.2. Geraffte und gedehnte Wahrnehmung im ‚Kosmischen Film‘.	40
III.2.3. Aktuell trifft Virtuell – Literarische Spiegel- und Kristallbilder.	44
III.3. Rück- und Ausblick.	48
IV. <i>In</i> der Geschichte und <i>für</i> die Geschichte – Utopie und Filmgeschichtsschreibung.	50
IV.1. Umwälzungen im Sinneshaushalt – Flammarions veränderte Umwelt und seine Reaktion.	53
IV.2. Der Möglichkeit Raum geben – Die Utopie als Methode ‚Neuer Filmgeschichte(n)‘.	59
IV.2.1. Exkurs: Das Dispositiv – Kreatives Durcheinander.	64
IV.2.2. „Heute ist Morgen.“ Zwischen Zeiten und Dispositiven – Die Utopie als ‚Dreibein des Historischen‘.	66

IV.2.3. Der Griff nach den Sternen: Risiken wagen, Subjektivität eingestehen – Utopie und ‚New Film History‘	71
IV.2.3.1. Der Blick nach vorne – Charakteristika möglicher (medialer) Zukunft.	76
IV.2.3.1.1. Eine erste Perspektivenverschiebung: Film <i>ist</i> Immaterialität.....	79
IV.2.3.1.2. Eine zweite Perspektivenverschiebung: Kosmischer Film als ‚virtuelle Realität‘ und Modell wahrer Dauer.....	86
IV.2.4. Ein mögliches Modell ‚Neuer Filmgeschichte(n)‘	91
V. Fazit und Ausblick. Der <i>Schubs</i> in Richtung Zukunft.....	95
VI. Anhang.....	102
VI.1. Bibliographie.....	102
VI.2. Filmographie.....	112
VI.3. Abbildungsverzeichnis.....	113
VI.4. Lebenslauf.....	114
VI.5. Abstract.....	116

I. Einleitung. ...denn sie wissen nicht, was sie tun.

Dem *Heute* ein Stück weit voraus zu sein ist wohl einer der ältesten Träume der Menschheit. Einmal einen Blick in die Zukunft werfen, die Frage nach dem Unbekannten wagen, die ‚dark side of the moon‘ ein Stück weit erhellen – Unsinnige Träumerei, spiritueller Firlefanz?

Ganz und gar nicht. Die hier vorliegende Arbeit versucht dem scheinbar Unmöglichen Relevanz einzuräumen und die Frage nach dem Utopischen als konstruktives Werkzeug ‚Neuer (Film-)Geschichte(n)‘ zu etablieren.

Was denkbar ist, ist auch möglich, schreibt Wittgenstein und irgendwie kann ihm kaum widersprochen werden. Zu viele scheinbar unverrückbare Wahrheiten haben sich im Laufe der Geschichte(n) als bloßer Schwachsinn, als Hirngespinnste oder schlichtweg falsch herausgestellt; zu viele schier unvorstellbare Ideen wurden im Laufe der Zeit realisiert, sind alltägliche Selbstverständlichkeiten unserer Gegenwart geworden oder heute möglicherweise selbst schon wieder veraltet. Schopenhauer zufolge durchläuft jede Idee drei Stufen, bis sie gemeinhin als anerkannt gilt: „[...] Zuerst wird sie als lächerlich denunziert, sodann vehement bekämpft; um dann letztlich von jedermann als selbstverständlich bezeichnet zu werden.“¹ Es reicht also schlichtweg nicht aus jeglicher Neuerung mit der angstvollen Abwehr eines „Das geht nicht!“ oder eines „Das kann man nicht sagen!“ entgegenzutreten. Wer weiß, vielleicht kann man doch; zumindest irgendwann?

Möglicherweise muss die (Film-)Geschichtsschreibung (zumindest ein Stück weit) von ihrem hohen Ross herabsteigen und ihre Methoden überdenken bzw. erweitern. Natürlich wird historische Forschung, aller optimistischer Offenheit zum Trotz, ohne Quellen und Belege widersinnig und absurd. Die Notwendigkeit von Fakten, welcher Art auch immer, bleibt unbestritten. Es ist schließlich wenig zielführend, Behauptungen ohne Erklärungen und Verweise gelten zu lassen. Aber: Nicht alles was zunächst unglaubwürdig oder unwissenschaftlich erscheint, ist auch geschichtlich irrelevant. Zumindest ist dies eine entscheidende These, die der hier vorliegenden Arbeit zugrunde liegt.

¹ SCHOPENHAUER. Zit. n.: HOLITZKA, 2002. S.25.

„Die ältere Unterscheidung zwischen Fiktion und Geschichtsschreibung, in der die Fiktion als die Darstellung des Vorstellbaren und die Geschichtsschreibung als die Darstellung des Tatsächlichen verstanden wird, muß (sic!) der Erkenntnis Platz machen, daß (sic!) wir das ‚Tatsächliche‘ nur erkennen, wenn wir es mit dem ‚Vorstellbaren‘ kontrastieren und vergleichen.“²

Im Bereich der kontrafaktischen Geschichtsschreibung wurde der Pfad der Irrealität bereits mehr oder weniger erfolgreich beschritten. Trotz intensiver Bemühungen bleibt der Versuch, die Frage nach dem ‚was wäre wenn?‘ in historischer Forschung geltend zu machen, bei breiten Teilen der traditionellen Geschichtsschreibung verpönt. „Selten ist eine Frage, mit der fast jeder Mensch in seinem Leben wenigstens einmal konfrontiert war, im Bereich der Wissenschaft auf dermaßen wenig Gegenliebe gestoßen [...]“³, schreibt auch der Linzer Sozialwissenschaftler Wolfgang Reder.

In ähnlicher und doch vollkommen unterschiedlicher Weise stellt sich nun auch in dieser hier vorliegenden Arbeit die Frage nach dem ungeliebten ‚Was wäre wenn?‘. Ziel dahinter ist weniger der Entwurf alternativer, kontrafaktischer Geschichtsszenarien, als vielmehr der Versuch, eine neue oder andere Perspektive auf das (mediale) *Heute*, *Gestern* und auch *Morgen* einzunehmen. Gewagte und utopische Fragestellungen könnten eine differenzierte Einsicht in das geschichtliche ‚Werden‘ ermöglichen. Utopische Literatur hat sich seit jeher geweigert im Strom des allgemeingültigen historischen Konsens mit zu schwimmen. Sie könnte somit als geeignete Quelle herangezogen werden, um aufzuzeigen was noch nicht *ist*, aber vielleicht einmal sein *wird*. Das mit den Ideen des *Morgen* durchtränkte *Heute* der Utopie ist immer schon ein anderes als das reale und bietet so gesehen einen kurzen Blick in *eine von vielen möglichen* Zukünften und Realitäten ohne diese als selbstverständlich anzunehmen (wobei freilich auch solcherart Utopien zu finden wären). Sie gibt der *Möglichkeit* ihren nötigen Platz im historischen Diskurs zurück, stellt die technischen Fesseln ihrer unmittelbaren Gegenwart aus und führt sie ins Bewusstsein einer breiten Masse. Sowohl Science-Fiction-Literatur als auch Utopien konstituieren auf diese Weise die Gegenwart und Zukunft ihrer Leserschaft (mit). In ihrem Weitblick zeigen sie aber gleichzeitig auf, dass das *Heute* noch nicht das Ziel oder Ende ist. Es wird was geben – wie auch immer es aussehen wird, denn das *Heute* ist immer bereits im ‚Werden‘ begriffen.

² RITTER, 1999. S.25.

³ REDER, 2004. S.1.

Ist Geschichte oder wird sie? Gibt es den Fortschritt, das Heute, das Gestern oder das Morgen überhaupt? Lässt sich Geschichte und das ominöse ‚Neue‘ abseits der großen historischen Daten erfassen? Kapitel IV wird sich dieser Diskussionen annehmen und dient als eine Art Plädoyer für Subjektivität, Risiken und Wagnisse in historischer Forschung – Die Utopie als Methode ‚Neuer Filmgeschichte(n)‘.

Als erstes Wagnis bzw. grundlegende utopische Fragestellung dieser Arbeit steht die Vermutung, in der Literatur Filmbilder auffinden zu können. Der These folgend wäre Literatur im Stande sowohl Filmbilder zu *beschreiben* als auch zu *enthalten*. Womöglich kann sie sogar Filmbild *sein*. Filmische Wahrnehmung würde somit nicht erst mit Erfindung der kinematographischen Apparatur möglich, sondern hätte ihre Entsprechung bereits weit früher. Dass diese Annahme nicht vollkommen neu ist, soll hier zumindest vermerkt werden. Auch der Berliner Medienwissenschaftler Joachim Paech sieht die Bedeutung der technischen Apparatur in der Entstehung des Phänomens Kinematographie überbewertet: „Ich sehe mein Vorgehen durchaus im Einklang mit kulturgeschichtlichen Ansätzen zum ‚Pré-Cinéma‘, die jenseits bloßer Technikentwicklung soziokulturelle Bedingungen für die Entstehung einer ‚filmischen Wahrnehmung vor dem Film‘ untersucht haben [...]“⁴, schreibt er in *Dispositionen der Einfühlung. Wie neu war das Kino wirklich?*⁵, fragt dann auch Jens Ruchatz in seinem gleichnamigen Artikel in ‚montage/av‘.

Die Vorgeschichte(n) des Kinos zu thematisieren und auf diese Art womöglich frische, noch unbekanntere Erkenntnisse zu Kino und Gesellschaft ans Tageslicht zu fördern, erfährt also durchaus Konjunktur und geht mit einer allmählichen Abkehr von traditionellen kausal-teleologischen Geschichtsmodellen im Bereich der Filmgeschichte(n) einher. Anstelle *einer* linearen Fortschrittsgeschichte rücken viele heterogene Stränge, die das Kino als solches erst möglich gemacht haben.

Literatur ist ein Kapitel dieser Vorgeschichten. Wie sollen aber im Medium der Schrift tatsächliche Filmbilder bzw. Audiovisualität enthalten sein? Friedrich Kittler zufolge waren bereits die ‚perfekten Alphabeten‘ des frühen 19. Jahrhunderts in der Lage, die noch unrealisierten Medien Film und Phonograph beim Lesen und Schreiben im Geiste zu imaginieren. Das so genannte ‚Halluzinieren‘ nimmt quasi die Möglichkeiten

⁴ PAECH, 1997. S.106.

⁵ Vgl. RUCHATZ, 1996.

audiovisueller Sinnlichkeit späterer Generationen vorweg – Literatur wird zum imaginären Film.⁶

Kittlers Thesen bieten den nötigen Unterbau für die Annahme der Existenz prä-kinematographischer Filmbilder im Medium Schrift die, darauf aufbauend, in der Welt der Utopie bzw. frühen Science-Fiction-Literatur gesucht und gefunden werden: 1872 erscheint der Erstdruck eines phantastisch-wissenschaftlichen Dialogs mit dem Titel *Lumen - Histoire d'une Âme*. In der Utopie des französischen Astronomen Camille Flammarion tritt der noch lebende Gelehrte Quaerens mit der Seele eines bereits verstorbenen Kollegen namens Lumen ins Gespräch. Lumen berichtet von kosmischen Bilderströmen, die in den Weiten des Weltalls bis in alle Ewigkeit gespeichert würden. Jegliche Tat und Handlung, gleich wie (un)bedeutend sie auch sein möge, schreibe sich zu jeder Zeit in diesen gewaltigen Bilderfluss ein und könne, mit einem der Aufgabe gewachsenen, überirdischen Sehvermögen (oder mit Hilfe entsprechend fortschrittlicher, technischer Apparaturen), immer und immer wieder visuell entschlüsselt werden. Bewegt sich die Seele an den Lichtquellen entlang, so wird ihre Wahrnehmung mit wahren Bilderfluten konfrontiert. Im Laufe des Gesprächs beschreibt Lumen Wahrnehmungen, die erst mit Realisierung der kinematographischen Apparatur Entsprechungen auf Erden gefunden haben. Bis zu diesem Zeitpunkt waren sie notgedrungen Visionen, Phantasie oder, aus konservativerer Perspektive betrachtet, fiktiver Unsinn. Erst Jahre später, eben mit der technischen Realisierung der Kinematographie, haben gewisse Facetten der utopischen Ideen Flammarions Entsprechungen in der Welt des Tatsächlichen gefunden und wurden charakteristische Merkmale des Mediums Film (und vielleicht auch möglicher Medien der Zukunft). Retrospektiv können seine literarischen Vorwegnahmen von Zeitlupe, Zeitraffer oder rückwärtslaufender Zeit als Belege eines kinematographischen Bewusstseins *vor Kino* gelesen werden. Was Lumen in den Lichtstrahlen wahrnimmt, sind tatsächliche Filmbilder, wenn auch prä-kinematographischer Natur. Die ‚Utopie vom kosmischen Film‘ ist somit dem Kino-Dispositiv zuzurechnen. Kontrastiert mit weiteren, auch zeitgenössischen Beispielen der Science-Fiction-Literatur soll diese Form der Prä-Kinematographie in Kapitel III.2. dargelegt werden. Durch utopische Fragestellungen und Perspektiven werden somit erste Ergebnisse für die Filmgeschichtsschreibung erarbeitet.

⁶ Vgl. Kapitel III.1.

Davor soll in Kapitel II der theoretische Grundstock Flammarions vorgestellt werden, ohne den seine Utopie weitgehend undenkbar geblieben wäre. Bevor Flammarion nämlich über die (Bedingungen der) Wahrnehmung im kosmischen Bilderfluss nachdenken konnte, bedurfte es der Vision einer Art kosmischen *Bildarchivs*:

Noch lange Zeit vor der Entstehung von *Lumen - Histoire d'une Âme* kursieren variierende Formen alternativer Geschichtsmodelle in wissenschaftlichen wie auch populären Kreisen. Bereits Anfang des 19. Jahrhunderts finden sich Ideen phonographischer und eben auch kosmischer Gedächtnisse, die in ihrer theoretischen Beschaffenheit der Audiovisualität zuzurechnen wären. Das Monopol der Schriftkultur in Informationsaustausch, -vermittlung und -speicherung scheint schon damals nicht von allen Gelehrten blindlings hingenommen worden zu sein. Ihre Utopien streben der Zukunft entgegen und sind ihrem eigentlichen *Heute* vielleicht sogar ein Stück weit voraus. Auch solcherart könnten Visionen als Vorformen kinematographischer Wahrnehmung gedeutet werden. Von *der* einzig wahren *Urform* zu sprechen oder *den* einzig wahren *Ursprung* datieren zu wollen, muss ohnehin scheitern. Jede Vorgeschichte hat selbst wieder eine Reihe von Vorgeschichten und so fort. Eine jede wäre ohne ihre Vorgänger nutzlos bzw. nie oder anders entstanden. Dasselbe gilt natürlich auch für *Lumen - Histoire d'une Âme*. Vorgänger für eine derartige Erzählung finden sich selbst noch lange vor den im Kapitel II vorzustellenden Medien-Visionen. Ein frühes und für Flammarion mit Sicherheit wegweisendes Beispiel phantastischer Dialoge wäre *Das Mondgesicht* von Plutarchus⁷, verfasst zwischen 70 und 80 n. Chr. Bereits Plutarchus speist seine Botschaft aus der Vermischung von Phantasie, Jenseits und physikalischen Tatsachen. Die Dämonen in Plutarchus Werk sind Seelen Verstorbener, ähnlich der Beschaffenheit Lumens.

Deutliche Parallelen weist dann auch die 1656 entstandene *Ekstatische Reise*⁸ des Jesuitenpaters Athanasius Kircher auf, der, dank seiner frühen Beschreibung der ‚Laterna Magica‘, selbst der traditionellen Filmgeschichtsschreibung ein Begriff ist.⁹ Lumen kann in der *Ekstatischen Reise* mit der Figur Cosmiels gleichgesetzt werden, der eine Art himmlischer Führer ist und den Gottesschüler Theodidactus (vgl. Quaerens) durch das Universum geleitet. „[...] Soweit es dem Auge eines Sterblichen eben erlaubt

⁷ PLUTARCHUS, 1968.

⁸ Originaltitel: KIRCHER, Athanasius. *Itinerarium exstaticum*.

⁹ Vgl. CERAM, 1965. S.17f.

ist [...]“¹⁰, soll Cosmiel seinem Schüler die allmächtige Größe Gottes in dessen Werken dieser Welt vor Augen führen.

Derlei *mögliche* Vorgeschichten gäbe es noch viele. Umgekehrt stellt sich aber auch die Frage wie sich gewisse Gedächtnis-, Wahrnehmungs-, Bild- und Bewegungskonzepte des 19. Jahrhunderts womöglich auch in späteren philosophischen Diskursen widerspiegeln. Nicht nur Flammarion profitiert schließlich von bereits geführten Diskussionen und Visionen. Er selbst bzw. seine Utopie haben als Vorbilder und Anregungen für spätere Werke unterschiedlichster Genres und Medien gedient. Denkt man als Beispiel an Flammarions ‚Universum voller Bilder‘, so ist man recht deutlich an die Gedanken des französischen Philosophen Henri Bergson, in dessen Frühwerk *Materie und Gedächtnis*, erinnert.¹¹ Zahlreiche Thesen Bergsons lesen sich beinahe deckungsgleich mit den Theorien der Bildspeicher-Utopisten des 19. Jahrhunderts. Es ist nicht nachzuweisen ob Bergson diesen Werken zugetan war oder sie überhaupt kannte. Nichtsdestotrotz lassen sich seine Studien mit diesen ergänzen; erhalten seine philosophischen Gedanken durch die Utopie fiktive Assoziationen und diese wiederum eine tiefere Sinn-Ebene – Der Weltraum als ‚Ontologie der Vergangenheit‘ oder (materielles) Modell wahrer ‚Dauer‘ und ‚Bewegung‘, etc...

Gleich einer Art Symbiose profitieren scheinbar beide Seiten, sowohl Flammarion als auch Bergson, vom Werk des anderen. Die hier vorliegende Arbeit wird die deutlichen inhaltlichen Parallelen der an sich grundverschiedenen Autoren immer wieder herausstreichen. Möglicherweise könnte diese Gegenüberstellung irgendwann Gegenstand einer eigenständigen Arbeit werden. Zunächst soll aber lediglich die Möglichkeit solcher Überlegungen bekundet werden.

Ein weiteres Mal scheint die ‚Utopie vom kosmischen Film‘ philosophischen Debatten zuzuspielen, wenn gegen Ende dieser Arbeit der Blick in eine mögliche mediale Zukunft geworfen wird. Flammarions Vision kosmischer Bilderflüsse verzichtet bei ‚Aufnahme‘ und ‚Projektion‘ gänzlich auf Materialität. Im Weltraum gibt es keinen Filmstreifen, der ja im Werk Bergsons als Inbegriff ‚falscher Bewegung‘ und ‚Bewegungssillusion‘ problematisiert wird.¹² Jegliche Bilder des kosmischen Films durchdringen und beeinflussen einander – Das Einzelbild ist de facto nicht (mehr)

¹⁰ SIEBERT, 2006. S.15.

¹¹ „Da sehe ich mich denn umgeben von Bildern [...], die ich wahrnehme, wenn ich meine Sinne öffne, und nicht wahrnehme, wenn ich sie schließe.“ BERGSON, 1991. S.1.

¹² In der Materialität des Filmstreifens sieht Bergson Bewegung in Form von Unbewegtheiten aneinandergereiht. Kinematographie wird aus seiner Perspektive zum Inbegriff ‚falscher Bewegung‘, eine Kritik, die in Bezug auf ihr kosmisches Pendant nicht haltbar ist.

existent. In dieser Wesenseigenschaft ließe sich möglicherweise sogar eine frühzeitige Konzeption gegenwärtiger digitaler Projektionsverfahren erkennen. War traditionelle Zelluloid-Kinematographie somit lediglich ein historisches *Dazwischen*, zwischen theoretischer Konzeption immaterieller Bilderflüsse in der Literatur und technischer Realisierung im Zuge der Digitalisierung? Wird sich die mediale Entwicklung der noch folgenden Jahre und Jahrzehnte immer weiter dem *Ideal* Flammarions annähern, die Wahrnehmung der Seele Lumen somit auch dem Menschen einer nicht allzu fernen Zukunft ermöglicht werden? Was bedeutet es schließlich für das *Heute* und seine Medien, (mediale) Entsprechungen bereits im geschriebenen Wort des *Gestern* zu finden?

Analysiert man den Wortlaut dieser Fragestellungen, so muss man zu dem Schluss kommen, dass der Versuch den Blick in eine mögliche Zukunft zu werfen bzw. dem *Heute* einen Schritt weit voraus zu sein, offensichtlich das Risiko birgt, in teleologische Denkmuster zu verfallen – Flammarions Utopie wird zum *Ideal* oder sogar medialen *Telos*. Eine dieser Arbeit zu Grunde liegende Ambition ist aber der Bruch mit solchen, in der Geschichtsschreibung nach wie vor gängigen, Tendenzen. Um diesem Vorhaben gerecht zu werden bedarf es mehrerer Perspektivenverschiebungen: Zu guter letzt werden sich zwei völlig unterschiedliche Zukunftsprognosen gegenüberstehen. Ob ‚Kosmischer Film‘ dann noch immer als Ziel oder bereits als Anfang von etwas ‚Neuem‘ bezeichnet werden kann, wird sich zeigen. Auf jeden Fall wird dadurch aber eines ersichtlich: Der/Die HistorikerIn beeinflusst durch seine/ihre notgedrungen subjektiven Fragestellungen, Interessen und Perspektiven sowohl Geschichte als auch Forschung (mit) und schreibt erstere möglicherweise sogar um.

Schlussendlich fehlt die Zeitmaschine der Science-Fiction, mit der jegliche Thesen zu vergangener und zukünftiger Geschichte verifiziert werden könnten: Wie meint der fiktive Historiker Hodge Backmake doch gleich, nachdem er in Ward Moores *Der große Süden* mit der ‚HX1‘ durch die Zeit, zurück zur längst vergangenen Schlacht von Gettysburg gereist ist? „Wenn es ein Paradies für Historiker gibt, so hatte ich es erreicht, ohne die Verdrießlichkeit, zuvor sterben zu müssen.“¹³

Bis es vielleicht einmal möglich sein wird in den Flüssen der Geschichte tatsächlich gegen die Strömung zu schwimmen, muss die Geschichtsschreibung ihre Methoden

¹³ MOORE, Ward. *Der große Süden*. Zit. n. SALEWSKI, 1986. S.226.

immer neu überdenken; müssen sowohl der ‚Zufall‘ als auch der ‚Irrtum‘ als notgedrungen unvermeidbare Charakteristika des Historischen und der historischen Forschung anerkannt werden. HistorikerInnen sind keine Götter, obgleich sie Geschichte *machen*. Ignorieren sie die bloße Virtualität ihrer Allmacht, so wissen sie nicht, was sie da eigentlich tun.

II. Physikalisch-Phantastische Vorgeschichte(n) – Alternative Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert.

Kosmisches Archiv? Kosmischer Film? Prä-kinematographische Filmbilder? Das Weltall als unendlicher Kinosaal und ertragreicher Forschungsgegenstand für utopische Filmwissenschaft und -geschichtsschreibung? Ein Einstieg, der wohl abstrakter kaum sein könnte. Um den hier noch mit Fragezeichen relativierten Begriffen ihre Selbstverständlichkeit im filmwissenschaftlichen bzw. filmgeschichtlichen Diskurs zu verleihen, bedarf es einer ausführlichen Einführung. Von Filmbildern wird hier noch keine Rede sein. Dies wird in späteren Kapiteln nachgeholt. Kapitel II beschäftigt sich zunächst mit dem kosmischen Bildarchiv, einem alternativen Geschichtsmodell des 19. Jahrhunderts, das den nötigen, theoretischen Unterbau für die noch folgenden, zentralen Thesen dieser Arbeit bietet.

II.1. Vom phonographischen Archiv der Natur zum kosmischen Bildarchiv.

„[...] Geschichte war das homogene Feld, dem schon als Lehrfach nur Schriftkulturen zuzählten“¹⁴, schreibt der deutsche Medienwissenschaftler Friedrich Kittler in seiner technischen Mediengeschichte *Grammophon, Film, Typewriter*.

„Die Befehle und Urteile, die Verkündigungen und Vorschriften, aus denen dann die Leichenberge hervorgingen, militärische und juristische, religiöse und medizinische, liefen über ein und denselben Kanal, unter dessen Monopol schließlich auch die Schilderungen dieser Leichenberge fielen. Deshalb landete, was immer geschah, in Bibliotheken.“¹⁵

Kittler beschreibt eine Gesellschaft und Zeit vor der allumfassenden Durchsetzung von Bits und Glasfaserkabeln, mit denen es erstmals möglich werden sollte alles und jedwede Kleinigkeit, sei sie auch noch so unbedeutend, speicherbar zu machen; eine Zeit vor flächendeckender Überwachung durch Videokameras inklusive automatischer Archivierung ohne Zutun irgendeines kontrollierenden Kopfes; eine Zeit vor Kino, Phono- und Photographie. Was zur Hochzeit der Schriftkultur in die Zukunft

¹⁴ KITTLER, 1986. S.12.

¹⁵ KITTLER, 1986. S.13.

überdauern sollte, musste aufgeschrieben werden. Der Rest, das scheinbar *Irrelevante*, blieb notgedrungene ‚Oral History‘.

In dieser vor-kinematographischen Zeit, genauer gesagt im frühen 19. Jahrhundert, zirkulieren, parallel zu dem von Friedrich Kittler beschriebenen Geschichtsmonopol der Schriftkultur, auch alternative Formen der *Geschichtsschreibung*. Zumindest in der Theorie blieben Bücher, Texte und ‚Oral History‘ nicht die einzigen Möglichkeiten der Speicherung, Übermittlung und Verarbeitung von Geschichte und Geschichten.

Ein frühes Beispiel derartiger Geschichtsmodelle findet sich bereits in Charles Babbages *Ninth Bridgewater Treatise*¹⁶ aus dem Jahr 1838. Babbages Überlegungen erinnern an Goethe, der in der Fiktion eines gewissen Salomo Friedlaender in den Phonographen spricht:¹⁷ Um die Aufmerksamkeit einer jungen Studentin zu erregen, vollbringt der fiktive Professor Pschorr das schier unmögliche Wunder und lässt die Stimme des wohl populärsten Romantikers nach dessen Tod noch einmal erklingen. Sowohl die phantastische Geschichte Friedlaenders als auch das Traktat Babbages beruhen auf physikalischen Begebenheiten der Natur: Die beim Sprechakt erzeugten Schwingungen bzw. Schallwellen hören, nachdem sie für das menschliche Ohr verstummen, nicht einfach auf zu existieren. Ihre Intensität nimmt zwar kontinuierlich ab, wird aber niemals gleich Null. Wellenbewegungen die niemals erlöschen, würden demgemäß jegliche Aussage in der Natur speichern und könnten mittels entsprechender technischer Apparatur auch wieder hörbar gemacht werden. Pschorr baut eine eben solche Apparatur und seine technischen Tüfteleien versprechen, zumindest in der Welt der Fiktion, auch Erfolg. Dass seine Angebetete zunächst der reproduzierten Poesie des längst verstorbenen Romantikers zu erliegen scheint und nicht dem Erfinderreichtum ihres wissenschaftlichen Mentors bleibt Pschorrs persönliches Drama – Glück im Spiel (mit der Medien-Technik), Pech in der Liebe. Letztendlich kommt es dann aber doch zum romantischen Happy End und die Kurzgeschichte Friedlaenders hält zudem Einzug in die Mediengeschichte Kittlers.

Charles Babbages weniger der Phantasie als der Theologie und Physik verschriebenes Frühwerk geht noch einen Schritt weiter. Auch bei Babbage werden Luft und Atmosphäre zur superlativen Meta-Bibliothek, in der sich jedes noch so unbedeutende

¹⁶ BABBAGE, 1838.

¹⁷ Vgl. Friedlaender, Salomo. „Goethe spricht in den Phonographen“. In: KITTLER, 1986. S.93-107.

Ächzen verewigt.¹⁸ Darüber hinaus beeinflussen sich in seinem Modell aber auch jegliche Atome gemäß dem Prinzip Ursache – Wirkung. Henri Bergson wird diesen Gedanken im ersten Kapitel von *Materie und Gedächtnis*¹⁹ noch einmal aufgreifen. Babbage erwägt somit nicht nur die Speicherung jeglicher Gegenwart, sondern auch den Blick in das *Morgen*. Ein Subjekt mit unbegrenztem Wissen könnte ihm zufolge vom ersten Impuls eines noch so kleinen Partikels bzw. Atoms all seine Konsequenzen und die gesamte Zukunft voraussehen.

Bei Bergson verhält es sich ähnlich, nur sind die Atome Babbages‘ bei ihm bereits Bilder. Ganz wie jedes einzelne Atom auf jedes andere einwirkt, müsse auch jedes Bild²⁰ jedes andere beeinflussen bzw. durch jedes andere hindurchgehen. Das ‚Atom‘ selbst wird zum Bild unter Bildern, deren „[...] Wirkung immer im genauen Verhältnis zur Ursache steht.“²¹ Bergson nennt dieses System das ‚Universum‘ und formuliert ein Denkmodell das, retrospektiv gesehen, den Schritt vom *phonographischen* Archiv der Natur zum (kosmischen) *Bildarchiv* vollzieht.

II.2. Ein Universum aus Bildern.

„Alles fließt in Wellen. Was auch auf der Erde geschieht, was irdisches Leben heißt, was man als Geschichte bezeichnet, was als Naturphänomen auftritt – alles ist ein Geschehen in Wellenform“²², schreibt Rudolph Lothar 1924 über die *Sprechmaschine* und beschreibt damit auch gleich das Prinzip der phantastisch-physikalischen Archiv-Utopien. Ein ähnliches Prinzip wird von den deutschen Romantikern in einem weitaus größeren Kontext gesehen: Die Speicherung der Wellen sowie die darin als gespeichert angenommenen Daten werden bei Franz Xaver Baader und Johann Wilhelm Ritter von der Erde in den Kosmos verbannt.²³ Die Wellenbewegungen des Schalls müssen jenen

¹⁸ Vgl. BABBAGE, 1838. S.2.

¹⁹ „Von der Auswahl der Bilder bei der Vorstellung. Die Funktion des Leibes.“ in: BERGSON, 1991. S.1-65.

²⁰ Bergson verwendet den Ausdruck ‚Bild‘ im „unbestimmtesten“ Sinn. Das ‚Bild‘ kann auf jeden Bewusstseinszustand des Ich und auf jedes Ding in der Welt bezogen werden. ‚Bild‘ ist Existenz zwischen dem ‚Ding‘ und der ‚Vorstellung‘, also etwas, das an sich existiert. Vgl. OGER, 1991. S.XXIX u. BERGSON, 1991. S.1f.

²¹ BERGSON, 1991. S.9.

²² Lothar, Rudolph. „Die Sprechmaschine: Ein technisch-ästhetischer Versuch.“ zit. n.: KITTLER, 1986. S.111.

²³ Franz Xaver Baader und Johann Wilhelm Ritter erhoffen sich Anfang des 19. Jahrhunderts in den UV Strahlen, die zu eben jener Zeit entdeckt wurden, auf verborgene Informationen über die Menschheit zu stoßen. Auch der weitaus bekanntere Romantiker Friedrich Schlegel glaubt an eine versteckte Sprache

des Lichts Platz machen, die nun in den Fokus der archivarischen Überlegungen geraten. Baader und Ritter erwägen eine Speicherung von (Sinnes-)Daten in den Weiten des Weltalls: Was, wenn jede Tat, jede Handlung die sich zu jeder Zeit an jedem Ort zuträgt, im Weltall gespeichert würde?

Entgegen dem phonographischen Archiv Babbages' wird der Blick in die Zukunft im kosmischen Pendant unmöglich. Der Wellenfluss der kosmischen Lichtstrahlen bleibt der unendliche Fluss der (vergangenen) Geschichte, dem sich jede Tat nun bereits in Form von *Bildern* einschreibt.

Bei genauerem Hinsehen existieren im frühen 19. Jahrhundert, also im Zeitalter eines ‚Geschichtsmonopols der Schriftkultur‘ bzw. ‚perfekten Alphabetismus‘²⁴, gleich zwei alternative, visionäre Geschichtskonzepte, die sich der technischen Fesseln ihrer Gegenwart erwehren: Ein vermeintlich universelles Audio-Archiv und ein kosmisches *Bildarchiv*. In Letzterem fungiert das Weltall als visueller Speicher von Geschichte und Vergangenheit. Das Archiv hat sich hier bereits, zumindest auf einer imaginären Ebene, von den verpflichtenden Papierstapeln muffiger Bibliothekssäle entfernt und scheint die Erfindung der ersten wahren Speicher von physikalischer Zeit und vor allem optischer Sinnesdaten, nämlich Film und Phonograph²⁵, nicht so recht abwarten zu wollen.

II.2.1. Das kosmische Bildarchiv – Der Superlativ eines Archivs.

Edgar Allan Poe wird Jahre später die Überlegungen der romantischen ‚Hieroastronomen‘ präzisieren. An deren Phantasien anschließend, schreibt er in seinem Versuch über das Weltall²⁶, dass jene Dinge, die man im Weltraum beobachten könne „[...] in der That (sic!) nicht Vorgänge seien, die in Wirklichkeit jetzt vor sich gehen, sondern nur der Abglanz von Vorgängen, die seit langem in der Vergangenheit vollendet seien.“²⁷ Vielmehr seien diese Ereignisse „[...] die wir jetzt – in diesem Augenblicke – in jenen Welten [die Rede ist in diesem Fall von fremden, weit entfernten Planeten; S.H.] gewahren – [...] die nämlichen Ereignisse, die ihre Bewohner

und Grammatik des Weltraums. Diese frühen Überlegungen eher pseudowissenschaftlicher Prägung werden heute als ‚Hieroastronomie‘ bezeichnet.

²⁴ Vgl. KITTLER, 1986. S.18-20/ 110-111.u.a.

²⁵ Vgl. KITTLER, 1986. S.21ff.

²⁶ POE, Edgar Allan. *Heureka: Versuch über das materielle und geistige Weltall*. 1904.

²⁷ POE, 1904. S.122.

vor zehnmal hunderttausend Jahrhunderten interessierten.“²⁸ Das Licht, die kosmischen Strahlen, sind Vermittler und Speicher der gesamten (Welt-) Geschichte und tragen die gesammelten Informationen unentwegt in die Weiten des Alls hinaus.

Um die bereits vorgestellten Theorien zu veranschaulichen genügt das Beispiel des gewöhnlichen Blickes zur Sonne. Man nimmt an, die Sonne stets so wahrzunehmen, wie sie gerade eben, in diesem Moment, existiert. Tatsächlich erblickt man aber das ‚Bild‘ einer acht Minuten vergangenen Sonne. Diese Zeitspanne ergibt sich aus der Entfernung zwischen Sonne und Erdkugel (zirka 150 Millionen Kilometer). Das Licht benötigt trotz seiner enormen Geschwindigkeit²⁹ acht Minuten um diese Entfernung, bis hin zur menschlichen Netzhaut, zu überwinden. Was man in jenem Moment des Lichtaufpralls von der Sonne sieht, ist also nicht ihre unmittelbare Gegenwart.

Wenn Poe von zehnmal hunderttausend Jahrhunderten spricht, spiegelt das lediglich die, für viele Gelehrte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts charakteristische, Faszination für die unendlichen Weiten des Weltalls wider. Der Planet, Stern oder auch Komet bei Poe wäre im Sinne eines superlativen Beispiels ungleich weiter von der Erde entfernt als die Sonne. Das Licht brauchte somit auch länger um diese zu erreichen, nämlich zehnmal hunderttausend Jahrhunderte.

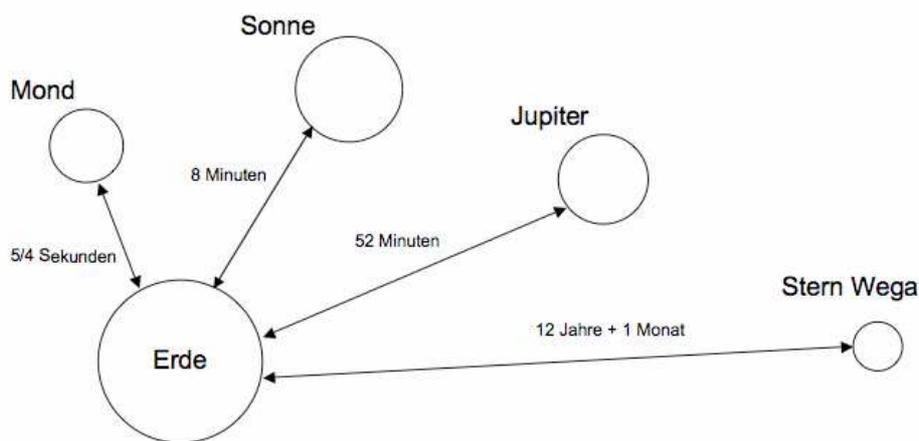


Abb.1. „Nicht die gegenwärtige Beschaffenheit des Himmels ist sichtbar, sondern seine frühere Geschichte.“³⁰

²⁸ POE, 1904. S.160.

²⁹ Lichtgeschwindigkeit $c = 300.000 \text{ km/s}$.

³⁰ FLAMMARION, 2007. S.53.

Der Blick zum Himmel wird in diesem Konzept zur visuellen Zeitreise. Der Betrachter sieht unmittelbar die Vergangenheit.³¹

In dieser Phase der Überlegungen bleibt es dem Menschen noch vorenthalten, die gespeicherte Vergangenheit zu erforschen. Das kosmische Archiv entspricht einem Gedächtnis ohne Möglichkeiten des Zugriffs. Der nächste Schritt in Richtung prä-kinematographischer Wahrnehmung liegt in der theoretischen Nutzbarmachung dieses Superlativs eines Archivs, die 1846 von Felix Eberty exemplarisch erwogen wird:

Sein viel rezipiertes und zunächst anonym publizierte Werk, *Die Gestirne und die Weltgeschichte*, hat schon eher wissenschaftlichen Charakter als die Schriften der Romantiker. Auch ein außerirdisches Wesen, das sich zu einem beliebigen Zeitpunkt zum Beispiel auf der Sonne befände, müsste beim Blick zur Erde eine acht Minuten vergangene *Gegenwart* erblicken, glaubt Eberty. Bei der ungeheuren Anzahl an Himmelskörpern im Universum geht er davon aus, dass für jeden Moment der Geschichte ein Stern in passendem Abstand zur Erde existieren müsste, auf dem ein kosmischer Beobachter den gewünschten Zeitpunkt, zumindest in abzuwartender Nähe, als gegenwärtig erblicken könnte.³² Die großen und kleinen Momente der Menschheitsgeschichte lägen in diesem Modell folglich nebeneinander im weiten Raum. Sie sind visuell, als *Bilder*, in den Lichtstrahlen gespeichert – Wirkung folgt hier nicht mehr auf die Ursache, sondern liegt schlichtweg neben ihr im Raum.



Abb.2. Heinrich Harder: „Astronomische Phantasie“.

³¹ Vgl. NICHOLLS, 1983. S.90.

³² EBERTY, 1846/47. S.13/14.

Heinrich Harders „Astronomische Phantasie“ veranschaulicht diese zunächst abstrakt anmutenden Überlegungen. In seiner malerischen Vision wird das von Eberty formulierte Prinzip banalisiert dargestellt; liegen die *großen* Momente der Geschichte tatsächlich nebeneinander im Weltraum bzw. Himmel verteilt.³³

Jetzt kann natürlich die Behauptung aufgestellt werden, dass der zuvor beschriebene Blick zur Sonne zu temporärer Erblindung, nicht aber zu visuellem Genuss führe. Statt eines Bildes nähmen wir lediglich grelles, blendendes Licht wahr. Auch Eberty ist sich dieser Tatsache bewusst. Um der Problematik der Blendung zu entgehen, erwägt er die Möglichkeit eines, durch optische und/oder mechanische Verschärfung der Sehkraft, potenzierten Sehsinns. Kurz gesagt: Das Durchforsten des kosmischen Archivs bleibt in der Theorie nicht bloß physisch weiter entwickelten, überirdischen Wesen bzw. Gott vorbehalten. Auch ein Mensch mit entsprechend *technisiertem* Sehapparat könnte, die in den Lichtstrahlen als gespeichert angenommenen Bilder, in möglicherweise nicht allzu ferner Zukunft entschlüsseln.

In der Science-Fiction-Literatur des 20. Jahrhunderts werden diese Ideen dann auch *realisiert*. So haben die Wissenschaftler in Piers Anthonys Roman *Makroskop* eine Apparatur mit eben diesem Namen entwickelt, mit deren Hilfe die Informationen der Lichtstrahlen in für Menschen wahrnehmbare Bilder umgewandelt werden können. Das technische Prinzip wird mit dem eines Fernsehempfängers gleichgesetzt.³⁴ Jahre zuvor beschreibt Lasswitz eine ähnliche technische Vorrichtung mit dem bezeichnenden Namen ‚Retrospektiv‘. In diesem Fall sind zwar die technisch weit fortschrittlicheren Marsbewohner im Besitz dieses visionären *Fernsehempfängers*, im Laufe der Geschichte kommen aber auch die Erdenbewohner in den Genuss der visuellen Zeitreise.³⁵

Die Utopien des frühen 19. Jahrhunderts werden also auch 100 Jahre später durchaus wahrgenommen und rezipiert, verwertet und weiterentwickelt. Ihr eigentlicher geschichtstheoretischer Reiz liegt aber nicht unbedingt (oder nicht ausschließlich) in der Annahme, wichtige, *große* Ereignisse der Geschichte sinnlich rekonstruieren zu können. Der wahre Gehalt verbirgt sich womöglich sogar eher bei den scheinbar unwichtigen *Daten*. Eben *jede* Tat hinterlässt eine Spur im Universum. Das Weltall wird in all diesen

³³ Vgl. CLAUSBERG, 2006. S.3.

³⁴ Vgl. ANTHONY, 1975. S.30ff.

³⁵ Vgl. LASSWITZ, 1969. Erstdruck: 1897.

phantastischen Konzepten zu einem großen (Kriminal-)Archiv: „Nicht nur auf den Dielen des Zimmers lässt die Mordthat (sic!) ihre unauslöschlichen Blutspuren zurück, - auch in den Räumen des Himmels spiegelt die That (sic!) sich weiter und weiter.“³⁶ „[...] Sie ist einem Lichtstrahl für ewig (sic!) einverleibt und wird sich in der Unendlichkeit ewig fortpflanzen ...“³⁷ Die großen und auch kleinen ungelösten Kriminalfälle und Intrigen der Menschheitsgeschichte könnten mittels kosmischer Indiziensuche folglich retrospektiv zu einem rechtsstaatlich befriedigenden Ende gelangen. In einem weiteren utopischen Werk des 19. Jahrhunderts, *Lumen - Histoire d'une Âme*³⁸, macht die Suche nach Unrechtmäßigkeiten nicht einmal vor dem eigenen Schlafzimmer halt:

„Wenn [...] ein Mann das ganze Leben seiner Gattin mit Interesse verfolgte, so würde er in dem Falle, daß (sic!) ein unerwartetes Ereignis darin einträte, dieses in allen ihn berührenden Einzelheiten prüfen können ... ja, er könnte sogar, wenn seine von aller Leiblichkeit befreite Gattin sich auf einem Nachbarstern befände, sie rufen, um gemeinschaftlich mit ihr diese retrospektiven Thatsachen (sic!) zu beobachten. So **in flagranti** ertappt, gäbe es kein Leugnen mehr.“ [Hervorheb. i. Orig., S.H.]³⁹

Für die männlich dominierte Literatur und Wissenschaft des 19. Jahrhunderts bezeichnend, ist es die Frau, die in diesem Beispiel vom Mann beim Seitensprung ertappt wird. Heute wie auch damals sind es die kleinen Intrigen und Lügen, die die breite Masse zu begeistern wissen. Das Weltall als früher Boulevard öffnet, zumindest theoretisch, die Türen geheimer Schlafgemache, bringt die pure, ungeschönte Wahrheit ans Tageslicht. Egal wie unwichtig manche Vorkommnisse auch erscheinen mögen, in die überdimensionale Bibliothek des Weltraums schreibt sich letztlich *jede* Tat und *jede* Handlung ein. Ähnlich einer Art Zentralcomputer, der in Zukunft jegliches Leben, jegliche Taten oder Schriften in Nullen und Einsen umwandeln und absorbieren könnte,⁴⁰ wird auch hier jegliche *Realität* zum virtuellen Bild⁴¹, wobei an dieser Stelle vermerkt werden muss, dass die Utopien des 19. Jahrhunderts weitgehend die positiven Seiten eines solchen Archivs bzw. einer solchen Virtualität in den Vordergrund stellen.

³⁶ EBERTY, S.22.

³⁷ FLAMMARION, 2007. S.104.

³⁸ FLAMMARION, 2007.

³⁹ FLAMMARION, 2007. S.105/106.

⁴⁰ „The digital visionaries foresee a time when all human knowledge will be stored digitally [...]“ HORAK, 2002. S.13.

⁴¹ Vgl. Kapitel IV.2.3.1.2. „Eine zweite Perspektivenverschiebung: Kosmischer Film als ‚virtuelle Realität‘ und Modell wahrer Dauer.“

Dass solche Gedanken auch anders ver- und ausgewertet werden könnten, wird am Ende dieser Arbeit, im Fazit und Ausblick, noch einmal angedeutet werden.

II.2.2. Der Weltraum, das Archiv als ‚Ontologie der Vergangenheit‘.

Mittlerweile erscheint der Weltraum nicht mehr als bloßer Speicher der Zeit bzw. superlatives Gedächtnis: Theoretisch gibt es nun bereits die Möglichkeit des Informationszugriffs, sei es durch ein überirdisches Wesen, Gott oder gar einen Menschen. Unter diesem Blickwinkel betrachtet, wird der Weltraum zur ‚Ontologie der Vergangenheit‘ bzw. zum ontologischen Gedächtnis im Sinne Henri Bergsons in *Materie und Gedächtnis*:

Im dritten Kapitel⁴² seines Werks beschreibt Bergson den Prozess der ‚(Wieder-)Findung‘ von Erinnerungen. Dieser lässt sich durchaus brauchbar mit dem Anliegen eines/einer im Sternenarchiv nach vergangenen Momenten suchenden, kosmischen Beobachters/Beobachterin gleichsetzen: Um eine Erinnerung zu aktualisieren erfolgt nach Bergson zunächst ein von der Gegenwart ausgehender, je nach Anforderung und Bedürfnis unterschiedlicher, *appel* (Anruf bzw. Aufruf) an das Bewusstsein. Es folgt der Sprung ins ontologische Vergangene, also das Vergangene an sich. Auch im kosmischen Archiv erfolgt ein solcher Sprung in die Sphären des Vergangenen aus der Gegenwart eines/einer kosmischen Beobachters/Beobachterin heraus. In diesem Falle wäre Bergsons ontologische Vergangenheit mit dem Weltraum und seinem gesamten Informationsarchiv gleichzusetzen. Wie das ‚wahre Gedächtnis‘ Bergsons, unterliegt auch das kosmische Archiv keiner unmittelbaren Nützlichkeit. Das Gedächtnis speichert ihm zufolge die Vergangenheit aus bloßer natürlicher Notwendigkeit.⁴³ Analog dazu sind auch die Bilder in den Lichtstrahlen virtueller Natur.

Ist der Sprung in die Ontologie der Vergangenheit erstmal vollbracht, folgt ein „[...] probierendes Herumtasten, ähnlich wie beim Einstellen eines fotografischen Apparates.“⁴⁴ Man begibt sich nach Bergson in jene Ebene bzw. Region, von der man sich eine Art Wieder-Erinnerung erhofft. Er spricht in diesem Zusammenhang von

⁴² „Vom Weiterleben der Bilder. Gedächtnis und Geist.“ BERGSON, 1991. S.127-174.

⁴³ BERGSON, 1991. S.70.

⁴⁴ BERGSON, 1991. S.128.

Leiterinnerungen, Deleuze in seiner Bergson-Einführung von *Merkpunkten*.⁴⁵ Die Sterne bei Eberty könnten analog dazu gedeutet werden: Aufgrund der Unzahl an Himmelskörpern im Universum, glaubt er nämlich an die Existenz jeweils eines Himmelskörpers in passendem Abstand zur Erde, auf dem ein gewünschter Zeitpunkt der Vergangenheit noch einmal erblickt werden könnte. Möchte man also ein zwölf Jahre vergangenes Ereignis noch einmal wahrnehmen, könnte, der zuvor abgebildeten Skizze folgend⁴⁶, der Stern Wega als Merkpunkt für dieses Ereignis erhalten.

Noch sind die Erinnerungen aber virtuell und entbehren der Nützlichkeit. Erst langsam beginnen sie sich, im Anschluss an den *appel*, der Gegenwart und den Anforderungen des/der sich Erinnernden anzuschmiegen. Die reine Erinnerung wird aktualisiert, wird Bild und somit gegenwärtig. Sie verschmilzt mit einem Teil der Gegenwart⁴⁷ und verlässt die Ebene des machtlosen, virtuellen Vergangenen, um das Heute im Dienste der Wahrnehmung und des Handelns zu bereichern – Das Vergangene wird zum Gegenwärtigen. Analog dazu werden auch die vergangenen Bilder im kosmischen Archiv für den/die BeobachterIn zur Gegenwart. „Die Vergangenheit des Gestirns ist tatsächlich (sic!) die Gegenwart des Beobachters.“⁴⁸

Vergangenheit und Gegenwart offenbaren in diesem Konzept ihre Koexistenz: Das Gegenwärtige *war* in jedem Augenblick, während das Vergangene ewig *ist*, und zwar ewig und zu allen Zeiten.⁴⁹ Dieses Vergangene entspricht bei Bergson keiner psychologischen Realität. Wir erfassen es nicht in uns, sondern in ihm selbst. Es ist nicht etwas, das in uns weiterlebt, sondern etwas, das *für sich* und *an sich* existiert. Demgemäß gibt es eben ein Weiterleben der Vergangenheit an sich und das Vergangene hört niemals auf zu bestehen, lediglich nützlich zu sein.

Im kosmischen Archiv fristet die Vergangenheit folglich ihr *virtuelles Dasein*; darauf wartend, durch die Neugierde eines/einer kosmischen BeobachterIn aktualisiert zu werden – Das Weltall als *Materialität* der ‚Ontologie der Vergangenheit‘ und ‚Virtual Reality‘.⁵⁰

⁴⁵ DELEUZE, 1997. S.82.

⁴⁶ Siehe Abb.1. S.15.

⁴⁷ Vgl. BERGSON, 1991 S.135.

⁴⁸ FLAMMARION, 2007. S.53.

⁴⁹ Vgl. DELEUZE, 1997. S.74.

⁵⁰ Vgl. auch Kapitel IV.2.3.1.2. „Eine zweite Perspektivenverschiebung: Kosmischer Film als ‚virtuelle Realität‘ und Modell wahrer Dauer.“

Die in dieser Arbeit zentralen kosmischen Utopien weisen, wie in diesem ersten Kapitel schon ersichtlich wird, markante Parallelen zur Philosophie Henri Bergsons, im Speziellen zu seinem Frühwerk *Materie und Gedächtnis* auf. Die Ideen Ebertys und auch Flammarions wirken wie imaginäre Vorwegnahmen oder Inspirationen seiner Arbeit. Mit dem Konzept des Weltraums als Bildspeicher der Geschichte wird ein abstrakter, philosophischer Begriff, wie jener der ontologischen Vergangenheit, vorstellbar. Umgekehrt erlangt eine utopische Erzählung durch das Denksystem eines Henri Bergson ungeahnte Tiefe und deren Analyse die brauchbare Begrifflichkeit, um sie einem filmwissenschaftlichen oder filmgeschichtlichen Diskurs anzunähern.⁵¹ Auch Karl Clausberg zieht in der wohl jüngsten Auseinandersetzung mit kosmischen Lichtbildarchiven⁵² Parallelen zur Philosophie des französischen Nobelpreisträgers. Im Laufe dieser Arbeit sollen diese noch weiter ausgeführt und durch zahlreiche neue Verweispunkte ergänzt werden. Es wäre interessant zu wissen ob, und wenn ja, wie intensiv Bergson selbst die Texte Ebertys, Flammarions oder der deutschen Romantiker gekannt und studiert hat. Definitiv bleibt aber zu sagen, dass ein Universum, durchdrungen bzw. bestehend aus ‚Bildern‘, wie Bergson es beschreibt, kaum vorstellbar ist, ohne die Geschichtsmodelle der UtopistenInnen zumindest mitzudenken. Um weiter zum eigentlichen Kern der Arbeit, nämlich dem filmwissenschaftlichen Nutzen kosmischer Utopien bzw. der ‚Utopie vom kosmischen Film‘ vorzudringen, wird im Folgenden auf ein zuvor bereits zitiertes Buch näher eingegangen. Die weiteren Überlegungen und Thesen werden sich weitgehend auf dieses spezielle Werk beziehen:

II.3. Camille Flammarions’ *Lumen - Histoire d’une Âme* – Vom Archiv zum Bilderfluss.

In seinem wissenschaftlich-phantastischen Dialog *Lumen - Histoire d’une Âme* (Erstdruck: 1872) lässt der französische Astronom Camille Flammarion die bereits im Titel eingeführte Seele eines verstorbenen Gelehrten an den kosmischen Lichtstrahlen des ewigen Archivs entlang fliegen. Ein zweiter Gelehrter, genannt Querens, weilt noch unter den Lebenden und wird von Lumen in Form eines Gesprächs bzw. Dialogs

⁵¹ Vgl. v.a. Kapitel IV. „In der Geschichte und für die Geschichte – Utopie und Filmgeschichtsschreibung.“

⁵² CLAUSBERG, 2006.

in die Geheimnisse des Universums eingeführt. Das zentrale Augenmerk dieser Gespräche liegt hierbei auf den Beobachtungen Lumens im kosmischen Archiv.

Für seine Versuche astronomisches Wissen einer breiten Masse zugänglich zu machen wurde Camille Flammarion zeitlebens von der elitären Wissenschaft angefeindet. Aufgrund der Mittelmäßigkeit seiner Schreibkunst blieb sein Werk zugleich von der Literaturwissenschaft weitgehend gemieden. Infolgedessen vermochte sein Schaffen nur spärlich in die heutige Zeit zu überdauern, was auch die fehlende Auseinandersetzung seitens der Filmwissenschaft erklärt.⁵³ Es ist aber wichtig herauszustreichen, dass sein Werk Mitte des 19. Jahrhunderts sehr wohl Anerkennung erfuhr. 1873, nur ein Jahr nach dem Erstdruck des Dialogs, erschien in Frankreich bereits die vierte Auflage des utopischen Romans. Die in *Lumen - Histoire d'une Âme* fikionalisierten und weiterentwickelten Theorien Babbages und v.a. Ebertys wurden also durchaus wahrgenommen und diskutiert.

Flammarion selbst war begeisterter Verfechter des technischen Fortschritts seiner Zeit. Besonders in seinem Spezialgebiet, der Astronomie, konnte durch die stetige Verbesserung der Teleskope oder die Erfindung des Spektroskops die Sehfähigkeit des bloßen Auges um ein Vielfaches erweitert werden. Sichtlich beeinflusst von diesen Errungenschaften seiner Zeit, verlieh Flammarion seinem Romanhelden überirdische Sehkraft („To demonstrate what a *really* powerful eye might see.“ [Hervorheb. i. Orig., S.H.]⁵⁴). Lumens Sehfähigkeit entspricht also der von Eberty geforderten höheren Potenz. Sie ermöglicht dem verstorbenen Gelehrten die Wahrnehmung bzw. das Decodieren der in den Lichtstrahlen gespeicherten Bilder. Überdies hinaus kann sich Lumen *gedankenschnell*, also auch schneller als das Licht bewegen. Diese Fähigkeit ermöglicht es der Seele die in den Lichtstrahlen gespeicherten Daten bzw. Bilder zu überholen.⁵⁵

Die in früheren Theorien in Bezug auf das Erscheinungsdatum logischerweise noch fotografisch gedachten Fixierungen der (Menschheits-)Geschichte setzen sich durch Lumens Bewegungsfreiheit im All selbst in Bewegung – Das Bild wird zum Bilderfluss. Lumen sieht die Geschichte der Menschheit, retrospektiv gesehen, in filmähnlichen

⁵³ Als Ausnahmen sollen an dieser Stelle ein Text des russischen Filmwissenschaftlers Michail Jampolski sowie das zuvor bereits erwähnte Buch von Karl Clausberg angeführt werden. JAMPOLSKI, 1988. CLAUSBERG, 2006.

⁵⁴ STABLEFORD, 2002. S.XXIV.

⁵⁵ Vgl. dazu Kapitel III.2.1. „Bedingungen der Wahrnehmung im kosmischen Bilderfluss.“

Zeitebenen vor sich ablaufen. Es kommt zur imaginären Vorwegnahme filmspezifischer Wahrnehmung vor Erfindung entsprechender kinematographischer Apparatur.

Die ‚Utopie vom kosmischen Archiv‘ wird durch Flammarions Fiktion zur ‚Utopie vom Kosmischen Film‘⁵⁶, die kosmischen Strahlen werden zum endlosen, immateriellen Filmband. Dass diese Utopie bereits einem Kino-Dispositiv zugerechnet werden kann und muss, ist Diskussionspunkt der noch folgenden Kapitel.

⁵⁶ Diese Bezeichnung und der daraus resultierende Titel dieser Arbeit wurden in Anlehnung an Michail Jampolskis Text ‚Die Utopie vom kosmischen Schauspiel und der Kinematograph‘ gewählt. Vgl. JAMPOLSKI, 1988.

III. Prä-kinematographische Filmbilder.

Literatur kann Filme und Filmbilder *beschreiben*. Darüber besteht wohl kein Zweifel. Jede bessere Tageszeitung berichtet über die neuesten Kinofilme, gibt den verknüpften Inhalt wieder oder gewährt sogar Einblicke in Bildkomposition, Kameraführung und Schnitttechnik.

Literatur kann aber auch Filmbilder *enthalten*, zumindest ist das die These dieser Arbeit. Die literarische Utopie des Franzosen Camille Flammarion transportiert Filmbilder, bevor es Film als solchen überhaupt gegeben hat: Eine Seele unternimmt visuelle Zeitreisen in die Vergangenheit und beschreibt die vielen unglaublichen Tatsachen, die dem unterentwickelten, menschlichen Auge in den Weiten des Universums verborgen bleiben müssen. Wie noch zu zeigen sein wird, sind charakteristische Wahrnehmungsformen der irdischen Kinematographie wie zum Beispiel Zeitlupe, Zeitraffer oder rückwärtslaufende Zeit für den utopischen Romanhelden bereits mediale Realität – Der Weltraum wird in der Utopie Flammarions zum Kinoraum.

Wenn Literatur also Filmbilder beschreiben und gleichzeitig Filmbilder enthalten kann, könnte sie dann nicht in einem dritten Schritt auch gleich Filmbild *sein*? Kapitel III wird sich dieser Frage stellen und mögliche Antworten geben.

Literatur und Film voneinander zu trennen erscheint also schlichtweg unmöglich. Bereits in der Schule wird den Kindern eingebläut, dass Lesen auch immer gleich Abenteuer im Kopf bedeutet. Anders gesagt: Wer liest, versinkt in andere Welten; beim Lesen projiziert man seinen eigenen Film im Geiste – Zurücklehnen und den inneren Kinematographen in Gang setzen, so lautet die Devise. Friedrich Kittler beschreibt ein ähnliches Phänomen für die vor-kinematographische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Unter Punkt III.1. werden seine Thesen dargelegt und somit der Weg für die Beschreibung der eigentlichen prä-kinematographischen Filmbilder unter Punkt III.2. geebnet.

III.1. Der *halluzinierte* Film – Filmische Wahrnehmung im ‚Regime des Symbolischen‘.

Friedrich Kittler bezeichnet das frühe 19. Jahrhundert als Zeitalter des ‚perfekten Alphabetismus‘: Durch die allgemeine Schulpflicht wurde das ‚homogene Medium Schrift‘⁵⁷, also Lesen und Schreiben, zum Allgemeingut. Texte und Bücher mussten zu jener Zeit als einzige Speicher und Vermittler von Geschichte erhalten. Ein solches ‚Regime des Symbolischen‘ ist aus heutiger Sicht kaum vorstellbar. Film, Phonograph und Computer sind Selbstverständlichkeiten der modernen Gegenwart und machen die physikalische Zeit bzw. Realität speicherbar. Bis zur Erfindung des Phonographen⁵⁸ konnte diese dagegen nur *symbolisch* überdauern, ein Dilemma das die Psychoanalyse veranschaulicht:

Bleibt das Gesprochene des offensichtlich Geisteskranken lediglich als Abschrift erhalten, muss jegliche Sprechpause, jede Lautbetonung, jedes Geräusch, Ächzen oder scheinbar bedeutungslose Schnauben notgedrungen in Vergessenheit geraten. Es fällt durch das ‚Gitter des Symbolischen‘⁵⁹, wie Kittler, anschließend an Lacans ‚methodische Distinktionen der Psychoanalyse‘, festhält. Das Reale bzw. die physikalische Zeit bleibt nicht erhalten, was mitunter zu völlig falschen Schlussfolgerungen seitens des Therapeuten führen kann. Erst mit der Erfindung und Verbreitung des Phonographen in den späten 70er Jahren des 19. Jahrhunderts erfolgt der Medienwechsel, der für die Psychoanalyse zum großen Paradigmenwechsel wird.

„Mit dem Phonographen verfügt die Wissenschaft erstmals über einen Apparat, der Geräusche ohne Ansehung sogenannter Bedeutungen speichern kann. Schriftliche Protokolle waren immer unabsichtliche Selektionen auf Sinn hin. Der Phonograph dagegen lockt jene Sprachverwirrtheiten, um deren Psychiatrie es geht, nachgerade hervor.“⁶⁰

Sollten das Buch und der Text tatsächlich so wenig Realität vermitteln, wie es an dieser Stelle den Anschein macht, so ist es aber durchaus erstaunlich, dass bereits literarische Werke wie Goethes *Die Leiden des jungen Werther* zu regelrechten Nachahmer- bzw. Selbstmordwellen führen konnten. Der Freitod bedarf im Normalfall ehrlicher, wahrer

⁵⁷ Vgl. KITTLER, 1986. S.17.

⁵⁸ Patentanmeldung durch Thomas Alva Edison am 19. Februar 1878.

⁵⁹ Vgl. KITTLER, 1986. S.17.

⁶⁰ KITTLER, 1986. S.133.

Gefühle und es bedarf wiederum einigem Realismus bzw. einiger Unmittelbarkeit um solch starke Gefühle im Leser bzw. in der Leserin hervorzurufen. Friedrich Kittler verweist in diesem Zusammenhang ein weiteres Mal auf das Phänomen des ‚perfekten Alphabetismus‘:

„Das Schreiben war mühelos und das Lesen lautlos gemacht worden, um Schrift mit Natur zu verwechseln. An Buchstaben, über die sie als gebildete Leser [als perfekte Alphabeten; S.H.] hinweglesen konnten, hatten die Leute Gesichte und Geräusche.“⁶¹

Der ‚perfekte Alphabet‘ um 1800 ergänzt die im Symbolischen an sich nicht zu speichernden, akustischen und optischen Datenflüsse. Das Buch wird zum Surrogat des *Unspeicherbaren* und verkreuzt Film und Schallplatte „[...] nicht in medientechnischer Realität, sondern im Imaginären von Leserseelen.“⁶²

Durch das *Halluzinieren* beim Schreiben und Lesen entstehen filmähnliche Welten im Inneren, also Imaginären. Diesen Zustand schreibt Hoffmannsthal auch dem/der Träumenden zu.⁶³ Im frühen 19. Jahrhundert avanciert ‚audiovisuelle Sinnlichkeit‘ notgedrungen zur Spezialität von Büchern, die schon auf Halluzinierbarkeit hin geschrieben werden.⁶⁴ Es erscheint also durchaus möglich, dass Bücher eine derartige Unmittelbarkeit besitzen konnten, um ihre Leserschaft sinnlich (bis hin zum Selbstmord) zu berühren.

Kittler zufolge hat sich die Notwendigkeit des Halluzinierens beim Schreiben und Lesen bereits mit dem Ende des Speichermonopols der Schrift erübrigt – Der Mensch als Ausgeburt der Bequemlichkeit scheint sich mit abnehmender Notwendigkeit recht rasch der Fähig- und Möglichkeiten seiner unmittelbaren Vergangenheit zu entledigen. In Bezug auf das Halluzinieren soll in dieser Arbeit eine andere Interpretation geltend gemacht werden: Im Erscheinungsjahr von *Lumen - Histoire d'une Âme* werden Photographie und auch Chronophotographie bereits wissenschaftlich rezipiert. Mit

⁶¹ KITTLER, 1986. S.18.

⁶² KITTLER, 1986. S.19.

⁶³ Vgl. GRAFL, 2006. S.77.

„Ich weiß er träumt nur. Ich lehne mich einfach zurück [...] und werde Zeuge der Spätvorstellung, die in Todds Kopf abläuft, auf die Leinwand projiziert von seinem Unterbewußtsein (sic!).“ AMIS, 2004. S.63. Die undefinierte Erzählerfigur befindet sich im Kopf eines gewissen Todd Friendly. Sie sieht und fühlt was Todd Friendly sieht und fühlt. Die zitierte Passage bietet ein wunderbares Bild für Hoffmannsthal's inneren Kinematographen des/der Träumenden und in weiterer Folge auch für den Vorgang des Halluzinierens.

⁶⁴ Vgl. KITTLER, 1985. S.254.

Muybridges Zoopraxographien stehen die Photographien sogar kurz davor Bewegungsillusionen zu schaffen. Das Halluzinieren würde Kittler zufolge bereits seiner medialen Notwendigkeit entbehren und der ‚perfekte Alphabetismus‘ wäre grundsätzlich überwunden. Dennoch sollte der breiten Leserschaft Flammariions zumindest ein Restgehalt der Fähigkeit, audiovisuelle, imaginäre Ebenen beim Lesen und Schreiben von Texten zu halluzinieren, zugestanden werden. Menschen verändern sich trotz allem rasanten, technischen Fortschritt nicht von einem Tag auf den anderen. Gerade mit zunehmendem Alter bleiben der Wille und oft auch die Möglichkeit sich neuer Technologie und somit auch veränderter Wahrnehmung auszusetzen oftmals aus.⁶⁵ Kittlers Worte klingen unter diesem Blickwinkel beinahe etwas übermütig, wenn er im Vorwort zu *Grammophon, Film, Typewriter* vom plötzlichen Ende des Halluzinierens nach dem Aufkommen elektrischer Medien schreibt. Es scheint plausibler selbst heute noch, wenn auch massiv abgeschwächt, von einer Mischform, einer Art Hybrid der Wahrnehmung zwischen Schriftmonopol und fortschreitender Medienentwicklung, Halluzinieren und technischer Reproduzierbarkeit, auszugehen.⁶⁶ Literatur behält so gesehen ihren imaginären Charakter⁶⁷ und bleibt imaginärer Film. Die Suche sowie das noch viel interessantere Auffinden von prä-kinematographischen Filmbildern in Schriftmedien avanciert unter diesem Blickwinkel zum möglichen Forschungsgegenstand der Filmwissenschaft und -geschichte.

Lacan zufolge äußert sich das ‚Imaginäre‘ erstmals im Spiegelbild, jenem Phantom, das körperlich vollkommener scheint als das Original. Erst der Film vermag diese *Doppelgänger* medial zu speichern, schreibt Kittler wiederum im Anschluss an Lacan. Das Imaginäre avanciert somit zu *der* charakteristischen Kerneigenschaft von Film und Kino, nicht aber von Literatur, die nach wie vor dem ‚Symbolischen‘ zuzuordnen wäre. Hat Kittler seine Darlegung imaginärer Ebenen im Medium der Schrift zu diesem Zeitpunkt schon wieder vergessen?

⁶⁵ So ist auch heute die Benutzung des Internets bzw. des Computers für einen Großteil älterer Menschen undenkbar, während die heranwachsende Generation finanziell privilegierter Regionen einen alltäglichen, spielerischen Umgang mit diesen neuen Medien pflegt.

⁶⁶ Da laut Kittler das Speichern wahrer, physikalischer Zeit nicht mit der Photographie, sondern erst mit Stummfilm und Phonograph seinen Anfang nimmt, können in der vor-phonographischen Gegenwart Camille Flammariions, (auch ohne Kittlers Thesen zu widerlegen) Ausläufer imaginärer Sinnesspeicherung durch Texte, Bücher und eben Utopien angenommen werden.

⁶⁷ Kittler hat diesen Charakter in den Werken E.T.A. Hoffmanns oder Goethe eindrucksvoll nachgewiesen.

Im Spiel auf der Leinwand würde der Mensch jedenfalls, analog zum Doppelgänger im Spiegel, den eigenen Körper (v)erkennen.⁶⁸ Ein paradoxerweise der Welt des Symbolischen bzw. der Schriftkultur zugehöriges Werk veranschaulicht den Moment solcher Wieder(v)erkennung und den Schrecken, der mit dem Auftauchen des/der imaginären DoppelgängerIn auf der Leinwand für den/die SchauspielerIn erfahrbar wird: „Etwas Schreckliches sah da auf sie, etwas Fremdes, Hässliches, unbekannt, sie war das nicht, das konnte sie nicht sein, das da hersah, links sah, rechts sah, lächelte, weinte, ging, fiel, wer war das?“⁶⁹, fragt die Schauspielerin Barbara La Marr in Arnolt Bronnens Roman *Film und Leben* beim Anblick ihrer medialen Reproduktion auf der Leinwand. Diese bildet lediglich den Körper ab, während die *Seele* des/der Gefilmten ausgespart bleibt. „Film bringt das Leben zur Spurensicherung“, schreibt Kittler dazu, denn „[...] Medien sind gnadenlos, wo Kunst beschönigte.“⁷⁰ Die Kamera als perfekter Spiegel zerstört das Selbstbild, das der/die Gefilmte in seinem/ihrer psychischen Apparat gespeichert hat. Unter dem Blick des/der Anderen (z.B.: des/der KinobesucherIn) wird der/die SchauspielerIn schließlich zum Bild – Die Erkenntnis einer Blick- und Bild-Ordnung unterworfen zu sein, scheint die Autonomie des Subjekts in Frage zu stellen.⁷¹

Wie im Beispiel Arnolt Bronnens gezeigt wurde, kann Literatur das ‚Imaginäre‘ des Films durchaus beschreiben und thematisieren. Lacan würde dem nicht widersprechen. Gleichzeitig kann Literatur aber scheinbar selbst imaginäre Elemente transportieren. Sie verfügt über imaginäre Audiovisualität die vom Leser bzw. von der Leserin ‚halluziniert‘ werden muss und kann. Dass Kittler diese von ihm selbst erarbeiteten Thesen in seiner Lacan-Lektüre wieder, zumindest ein Stück weit, aus den Augen verliert, zwingt die hier vorliegende Arbeit dazu, umso deutlicher darauf hinzuweisen: Literatur kann Filmbilder beschreiben und gleichzeitig Filmbilder enthalten, *Filmbild sein*, so lautet die These. Indem sie selbst zum ‚halluzinierten‘ Film wird bzw. Film, retrospektiv gesehen, Wahrnehmungskventionen der Schriftkultur übernimmt und weiterführt, müssen die prä-kinematographischen Filmbilder der kosmischen Utopien

⁶⁸ Vgl. KITTLER, 1986. S.29.

⁶⁹ BRONNEN, 2003. S.139.

⁷⁰ KITTLER, 1986. S.225.

⁷¹ Vgl. EIBLMAYR, 1989. S.182ff. u.a.

sowohl dem Dispositiv der Schriftkultur als auch dem Kino-Dispositiv⁷² zugerechnet werden.

III.2. *Lumen - Histoire d'une Âme* als Beispiel literarischer Prä-Kinematographie.

Kapitel III.2. dient der Präzisierung und Verdeutlichung der oben andiskutierten Behauptungen. Dass diese nicht haltlos aus der Luft gegriffen sind, wird die Lektüre utopischer Literatur zeigen. Im Mittelpunkt, quasi als *audiovisueller* Forschungsgegenstand, steht das Buch *Lumen - Histoire d'une Âme*. 1872 erschienen, beinhaltet die Utopie, was in dieser Arbeit als prä-kinematographische Filmbilder bezeichnet wird. Bevor eine genaue Analyse und Beschreibung solcher Filmbilder vorgenommen wird, soll aber noch einmal genauer auf die Person Cammille Flammarion eingegangen bzw. sein Romanheld, die Seele Lumen und deren Wahrnehmung im kosmischen Bilderfluss, vorgestellt werden. In diesem Zusammenhang werden vier Kernmerkmale des Buchs hervorgehoben, die auf kinematographische Wahrnehmung vor entsprechender kinematographischer Apparatur hindeuten. Am Ende des Kapitels wird noch einmal das Problem des Spiegelbilds und die Frage, ob sich in der kosmischen Utopie gar eine Art prä-kinematographisches Kristallbild finden lässt, im Mittelpunkt stehen.

III.2.1. Bedingungen der Wahrnehmung im kosmischen Bilderfluss.

„All philosophy is based on two things only: curiosity and poor eyesight; if you had better eyesight you could see perfectly well whether or not these stars are solar systems, and if you were less curious, you wouldn't care. . . The trouble is, we want to know more than we can see.“⁷³

Mit Galileis Fernrohr endete das ‚Sichtbarkeitspostulat‘, schreibt Joseph Vogl: Um Natur und Kosmos zu erkennen, reicht das bloße, menschliche Auge nicht mehr aus.⁷⁴ Flammarion war sich dieses Problems bewusst. Als begeisterter Astronom war er mit

⁷² Zu einer genaueren Definition des Begriffs ‚Dispositiv‘ vgl. Kapitel IV.2.1. „Exkurs: Das Dispositiv – Kreatives Durcheinander“.

⁷³ Fontenelle, Bernard le Bovier de. *Conversations on the Plurality of Worlds*. (frz. Original: 1686). Engl. Übersetzung von H.A Hargreaves (1990) p.11. Zit. n.: STABLEFORD, 2002. p.XXIV.

⁷⁴ Vgl. VOGL, 2001. S.120.

Fernrohren vertraut. Die Überwindung visueller Grenzen des menschlichen Auges war quasi Mittelpunkt seiner Forschung. Der durch das Fernrohr bereits apparativ potenzierte Sehsinn der Astronomie war zu seinen Lebzeiten lediglich im Feld der Fiktion zu übertreffen. In der Imagination Lumens durchbricht Flammarion schließlich die technischen Barrieren seiner Zeit (und zeigt sie auch gleichzeitig auf).

Lumen verkörpert jene Art von Gelehrten bzw. Philosophen, der sowohl die von Fontenelle beschriebene *curiosity*, sprich Neugier, besitzt, als auch die Fähigkeit, dem großen Problem der Philosophie, nämlich mehr erfahren zu wollen als man eigentlich sehen kann, zu entgehen. Die nach dem Tod einhergehende Loslösung von den Gesetzen der Materie⁷⁵ ermöglicht der Seele Lumen eine der irdischen um ein Vielfaches überlegene Wahrnehmung. In Lumens Fernblick fallen Instrument und Benutzer zusammen.

„Meine Seele verfügte über ein Sehvermögen, das das der Augen meines irdischen Körpers unendlich überragte, und was noch wunderbarer war, dieses Sehvermögen schien nur von meinem Willen abhängig zu sein.“⁷⁶

Der an sich *künstliche* Fernblick ist gleichzeitig Lumens *natürlicher* Sehsinn. Nicht einmal Häuserdächer oder Planeten können diesen Blick von seinem Ziel abhalten. Lumen vermag gewisse Störfaktoren bzw. einzelne Punkte zu isolieren⁷⁷ und somit auch Dinge zu erspähen, die irdischen Blicken versperrt bleiben würden. Damit entfernt sich Flammarion schon ein kleines Stück von Felix Ebertys 1846 erschienen Text. Bei diesem finden sich noch jene Einschränkungen, die einem irdischen Geschöpf eben ureigen wären. Häuserdächer, dichte Baumkronen, etc...⁷⁸ würden bei Eberty selbst den/die BeobachterIn im Weltraum von der absoluten Wahrheit fernhalten. Lumen hat diese Probleme nicht. Durch die Freiheit seiner Bewegung im Raum weiß er sogar die ständigen Planetenrotationen zu überlisten.

Freie Bewegung im Raum ist dann auch gleich die zweite grundlegende Bedingung zur Entschlüsselung des kosmischen Films. Lumens bloßer Wille versetzt ihn in eine beliebige Region des Weltraums, in der er sich, um wieder an Bergson anzuschließen,

⁷⁵ Vgl. FLAMMARION, 2007. S.34.

⁷⁶ FLAMMARION, 2007. S.38.

⁷⁷ Vgl. FLAMMARION, 2007. S.62.

⁷⁸ EBERTY, 2006. S. 27.

eine bestimmte *Erinnerung* erhofft – Lumen besitzt die Fähigkeit der *gedankenschnellen* Bewegung.⁷⁹

Die Voraussetzungen der Wahrnehmung kosmischer Bilderflüsse sind für Lumen somit gegeben. Wie denkt Camille Flammarion nun aber das kosmische Kino, welches er selbst natürlich nie beim Namen nennt?

Vier Punkte bezüglich der Wahrnehmung Lumens dienen als brauchbare Ausgangspunkte für die Darlegung der Existenz von Prä-Kinematographie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Sie finden sich in der Art und Weise wie die verstorbene Seele Lumen, im gleichnamigen Buch, Vorgänge der Geschichte wahrnimmt und beschreibt:

1. Lumen beobachtet Vorgänge in, für das frühe 19. Jahrhundert, unüblichen bzw. unbekanntem Zeitebenen. Noch vor der ominösen *Geburtsstunde* des Kinos im Dezember 1895 beschreibt Flammarion sowohl Zeitlupe als auch Zeitraffer. Die Zeit oder besser gesagt der Film läuft sowohl vorwärts als auch rückwärts. Das Kausalitätsgesetz wird umgekehrt und scheint somit durchbrochen.
2. Alle Beobachtungen Lumens sind lediglich in Lichtstrahlen gespeicherte bzw. durch Lichtstrahlen projizierte Bilder. Die Analogie zur Projektion eines Films im Kino erscheint naheliegend, zumal der schwarze Nicht-Raum des Weltalls den Vorstellungen eines dunklen Kinoraums sehr nahe kommt.
3. Was Lumen in den kosmischen Lichtstrahlen wahrnimmt, sind lediglich Bewegungsbilder, also Leinwandbild ohne Kinoapparat bzw. Filmstreifen. Dieses Phänomen soll in der abschließenden Betrachtung der zentralen, philosophischen Begriffe Henri Bergsons, nämlich ‚Bewegung‘ und ‚Dauer‘, noch einmal im Mittelpunkt stehen.⁸⁰
4. Lumen untersteht dem großen Paradigma medialer Wahrnehmung: Er sieht ohne gesehen zu werden und hat auch keine Möglichkeit in das visuell erlebte Geschehen einzugreifen.

⁷⁹ Vgl. FLAMMARION, 2007. S.35.

⁸⁰ Vgl. Kapitel IV.2.3.1. „Der Blick nach vorne – Charakteristika möglicher (medialer) Zukunft.“

Für eine einführende Darlegung von prä-kinematographischer Wahrnehmung bzw. Filmbildern in der Literatur bietet sich zunächst die Analyse der Bewegung Lumens im Archiv des Weltraums an. Diese ermöglicht ihm eine Art der Wahrnehmung, wie sie eigentlich erst mit der Realisierung der Filmapparatur erlebbar und in weiterer Folge für diese charakteristisch wurde. Die Rede ist von unüblichen Zeitebenen, sprich Zeitlupe und -raffer, sowie der rückwärtslaufenden Erzählung, beginnend mit dem Tod und endend mit der Geburt.

III.2.2. Facing the Past – Unübliche Zeitebenen im kosmischen Bilderfluss.



„Lumen, du hast mir versprochen, von jener Stunde zu sprechen, die deinem letzten Seufzer folgte, und mir zu erzählen, wie du einem wunderbaren und natürlichen Gesetze zufolge, die Vergangenheit gegenwärtig sahst und in ein Geheimnis eindrangst, das bis auf den heutigen Tag verschleiert war.“⁸¹

Abb.3. Illustration zur ‚Ersten Erzählung – Ressurrectio Praeteriti‘
(Lumen erscheint Quaerens).

Mit diesen Worten beginnt der in fünf ‚Erzählungen‘ unterteilte Dialog zwischen dem Gelehrten Quaerens und der Seele eines verstorbenen Wissenschafters, bezeichnenderweise Lumen genannt. Lumen berichtet dem noch lebenden, wissbegierigen Astronomen Quaerens (he wants to know *more than he can see*⁸²) von den Beobachtungen im kosmischen Archiv. Stellvertretend für die Person Flammation ist er immer um wissenschaftliche Legitimation seiner Ausführungen bemüht und beschreibt in der ‚Ersten Erzählung – Resurrectio Praeteriti‘ seine erste kosmische Wahrnehmung nach der Loslösung von der Materie mit dem Eintritt des Todes. Auf

⁸¹ FLAMMARION, 2007. S.29.

⁸² Vgl. dazu das Zitat von Bernard le Bovier de Fontenelle. S.29.

dem Stern Capella stehend, beobachtet Lumen Paris. Doch was Lumen wahrnimmt, entspricht so gar nicht den Erinnerungen an seine einstige Heimatstadt:

„Was war mit der Hauptstadt Frankreichs nur für eine Veränderung vorgegangen, daß (sic!) sie aussah, wie eine alte Provinzstadt? [...] Durch ein unerklärliches Phänomen sah ich ein anderes Paris, ein anderes Frankreich, eine andere Erde.“⁸³

Erst langsam kommt Lumen zu dem Schluss, das *vergangene* Paris vor sich zu sehen; ebenso langsam beginnt sich eine Vorstellung vom kosmischen Bildarchiv und den Möglichkeiten der Wahrnehmung aufzutun.

In dieser ersten Phase der Erzählung befindet sich Lumen auf festem Standpunkt. Der Stern Capella dient sozusagen als Aussichtsplattform für die visuelle Zeitreise in die Vergangenheit. Ohne Fluggeschwindigkeit bzw. Bewegung fließen die kosmischen Lichtstrahlen und Bilder gleich unserer herkömmlichen Wahrnehmung durch Lumen *hindurch* – Ursache kommt so vor der Wirkung, Geburt vor dem Tod, ...

Der kosmische Film läuft quasi mit normaler Abspielgeschwindigkeit und Lumen sieht das vergangene Paris ganz und gar so, wie ein zu dieser Zeit lebender Pariser jene Tage wahrgenommen hat. Entgegen dem unmittelbaren Live-Akteur nimmt Lumen aber den Blick des Flugzeugpassagiers ein: Er sieht die Erde von oben, wenn auch weitaus deutlicher als der herkömmliche Tourist auf Reisen. Ganz wie dieser kann auch Lumen nicht mitten im Geschehen agieren und bleibt notgedrungen Voyeur.

Dass es die Stunden und Tage der Revolution von 1789 sind, die Lumen hier retrospektiv noch einmal visuell wahrnimmt, liegt an der Entfernung zwischen Erde und Stern. Das Licht der blutigen Tage des Aufstands erreichte, trotz seiner enormen Geschwindigkeit, den weit entfernten Stern Capella eben erst zu jenem Zeitpunkt, an dem sich auch Lumen durch Zufall dort niedergelassen hat.

Quaerens spannt den Bogen mit einer hypothetischen Frage dann ein Stück weiter:

„Wenn die irdischen Bilder sich nur nacheinander im Weltenraume fortpflanzen, müßte (sic!) es doch eigentlich für die darin staffelförmig aufgestellten Beobachter eine dauernde Gegenwart geben, bis zu der Grenze, die allein durch die Macht des geistigen Gesichts begrenzt wird.“⁸⁴

⁸³ FLAMMARION, 2007. S.43/44.

⁸⁴ FLAMMARION, 2007. S.66.

Nun offenbart das kosmische Archiv schon weit deutlicher seinen filmähnlichen, *fließenden* Charakter. Quaerens Gedanken zufolge müsste der ewige Fluss der Bilder durch staffelförmige Betrachtung auch angehalten werden können. Lumen wird in der darauf folgenden Antwort einen anderen Vorschlag unterbreiten: Er beschreibt dasselbe Prinzip, benötigt zur Realisation aber lediglich einen einzigen Betrachter. Bewegt sich dieser nämlich tatsächlich mit exakter Lichtgeschwindigkeit an den Strahlen entlang, so bleibt er auch immer auf selber Höhe mit den darin als gespeichert angenommenen Bildern und sieht folglich ein ewiges *Standbild*. Hier wird Lumens Fähigkeit der gedankenschnellen Bewegung erstmals auch eingefordert. Das Ergebnis ist eine der bisherigen menschlichen Erfahrung völlig unbekannt Art der Wahrnehmung. Ist man zunächst lediglich an die 1872 bereits verbreitete Photographie erinnert, so werden weitere Bewegungsarten Lumens schließlich zur imaginären Sprengung der technischen Grenzen des 19. Jahrhunderts führen und schließlich offenbaren, was in dieser Arbeit als prä- kinematographische Filmbilder bezeichnet wird.

III.2.2.1. Die Zeit läuft rückwärts.

In der „Zweiten Erzählung – Refluum Temporis“ ist es wieder eine kriegerische Auseinandersetzung, deren blutiges Treiben von Lumen visuell erfasst wird. Dieses Mal scheint aber alles anders – der *Pfeil der Zeit* zeigt nach hinten: Das Leben beginnt mit dem Tod und endet mit der Geburt; das Kausalitätsgesetz der menschlichen Wahrnehmung, des menschlichen Lebens *scheint* aufgehoben und Wirkung folgt nicht mehr auf die Ursache. Der Film läuft rückwärts.

In Bezug auf Lumens Beobachtung bringt die Umkehr der Zeit angenehme Nebenwirkungen mit sich. Die blutige Schlacht von Waterloo wird in seiner Betrachtung zum Fest der heilvollen (Wieder-)Auferstehung einst toter Soldaten.

„Als ich das Schlachtfeld von Waterloo, südlich von Brüssel, erkannt hatte, unterschied ich zuerst eine beträchtliche Anzahl von Leichnamen, die auf dem Boden ausgestreckt lagen. [...] Sobald zwei bis dreitausend der Gefallenen auferstanden sind, sehe ich, wie sie sich unvermerkt zur Schlacht ordnen. Die zwei Armeen stehen sich gegenüber und beginnen zu kämpfen mit einer Erbitterung, einer Wut, die man für Verzweiflung hätte halten können. Als der Kampf einmal begonnen, erwachen die Soldaten auch rascher zum Leben. [...] Das war wohl Waterloo, aber ein *W a t e r l o o d e s J e n s e i t s* [...] Die beiden Armeen entfernten sich langsam von einander, als habe der heftige Kampf nur den einen Zweck gehabt, unter

dem Kugelregen 200000 Tote, die wenige Stunden zuvor noch das Schlachtfeld bedeckten, wieder auferstehen zu lassen. Welch mustergiltige (sic!), Neid erregende Schlacht.“ [Hervorheb. i. Orig.; S.H.]⁸⁵

Dass es realpolitisch anders gelaufen ist, zeigen die Geschichtsbücher. Im kosmischen Film und Kino erscheint die visuelle Umkehr der vergangenen Tatsachen aber möglich.

Wie kann der Film, das ewige Filmband aber plötzlich rückwärts laufen bzw. abgespielt werden, wenn sich der lineare Lauf der Geschichte doch eigentlich gemäß Ursache-Wirkung in den Lichtstrahlen fortpflanzt? Selbst Lumen kennt dafür zunächst keine Erklärung, vermutet die Existenz einer der Welt spiegelbildlich entgegen gesetzten Erde. Auf dieser würde dann schließlich auch die *Zeit anders vergehen*. Der Kosmologe Thomas Gold erwägt dieses Phänomen selbst auf unserem Planeten. Gemäß seiner Theorie wäre die gegenwärtige Richtung der Zeit nur vorübergehend und könnte sich schon bald umkehren. Menschen würden nicht nur rückwärts gehen, sondern auch rückwärts denken, Wirkung ginge also folglich völlig natürlich der Ursache voraus.⁸⁶ Ein solch radikales Konzept findet sich ansonsten lediglich in der Science-Fiction-Literatur des späten 20. Jahrhunderts.⁸⁷ Für das 19. Jahrhundert scheint die Utopie Flammarions aber zunächst wegweisend.

Dieser findet schließlich auch eine weitaus logischere Erklärung für das Phänomen der rückwärtigen *Filmbilder* als jene phantastischen Parallelwelten. Der Grund für die *verkehrte* Wahrnehmung liegt bei der Seele selbst. Lumen bewegt sich nicht mehr gleichauf mit den Bildern des Lichtstrahls, wie er es zunächst beim prä-kinematographischen Standbild getan hat, sondern überholt das Licht. Er fliegt mit Überlichtgeschwindigkeit, an den Strahlen vorbei, ins Weltall hinaus. Da die lange Zeit vergangenen Bilder der Geschichte natürlich auch bereits länger ins Weltall hinausgetragen wurden, als zum Beispiel jene der unmittelbaren Gegenwart, muss sich Lumen auch von der Erde weg, quasi in Richtung Vergangenheit bewegen, um sie aufs Neue aufzuspüren. Übertritt er schließlich die wundersame Grenze der Lichtgeschwindigkeit, so beginnt der Film der Geschichte rückwärts zu laufen.

⁸⁵ FLAMMARION, 2007. S.84-86.

⁸⁶ Vgl. NICHOLLS, 1983. S.92/93.

⁸⁷ Vgl. dazu ALDISS. *Kryptozoikum* (Erstdruck: 1967), DICK. *Counter Clock World* (Erstdruck: 1967), etc...

„[...] nimm an, du entfernst dich von der Erde mit einer Geschwindigkeit, welche die des Lichts ü b e r t r i f f t. Was folgt daraus? Daß (sic!) du in dem Maße, in welchem du im Weltenraume vorwärts dringst, du auch die Strahlen findest, die vor dir ausgegangen sind.“ [Hervorheb. i. Orig.; S.H.]⁸⁸

Die Bilder ziehen nicht mehr selbstständig an Lumen vorbei, wie es zuvor auf dem Stern Capella der Fall war, sondern Lumen selbst beginnt die Bilder zu überholen.

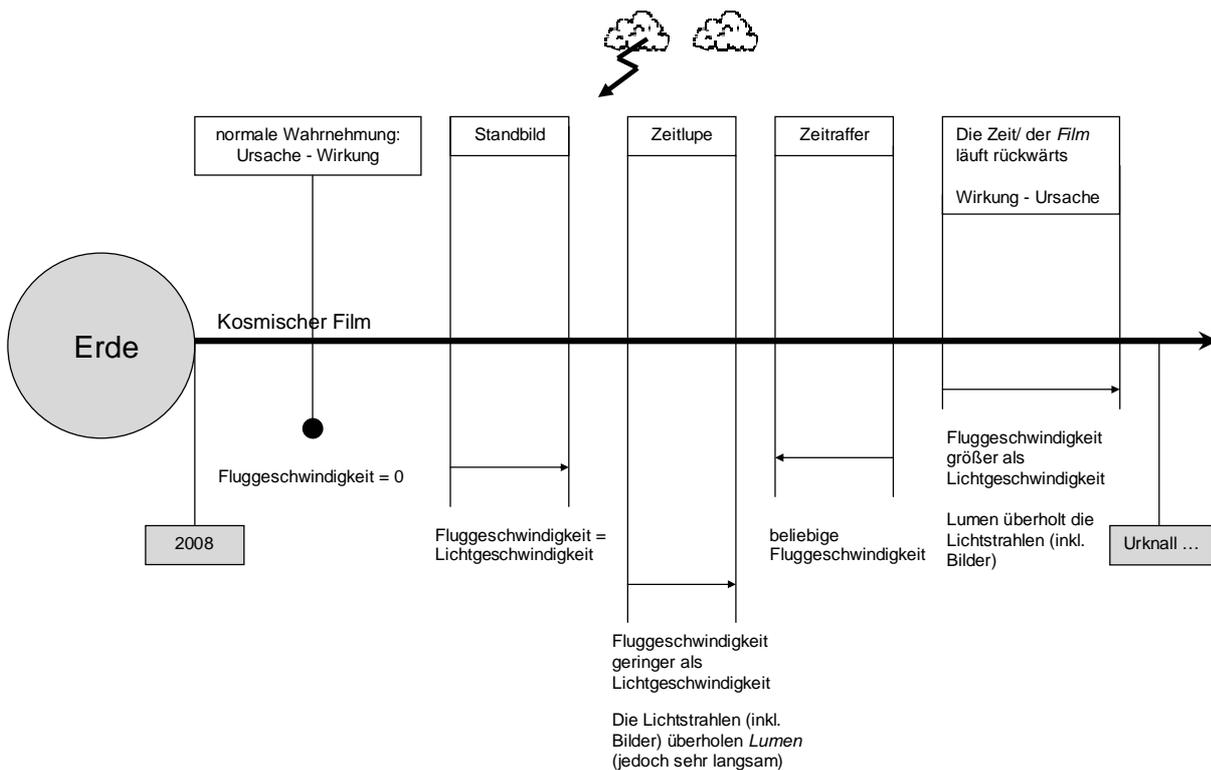


Abb.4.

Die Pfeile unterhalb des ‚Kosmischen Films‘
bezeichnen die Flugrichtung Lumens.

Karl Clausberg verweist im Zusammenhang mit Lumens Beobachtung des ‚jenseitigen Waterloos‘ auf Walter Benjamins Interpretation von Paul Klees ‚Angelus Novus‘ als *Engel der Geschichte*⁸⁹:

Der Engel „[...] hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert [...] Aber ein Sturm weht vom Paradiese her [...] [und] [...] treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt. [...] Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm.“⁹⁰

⁸⁸ FLAMMARION, 2007. S.86.

⁸⁹ Vgl. CLAUSBERG, 2006. S.105-112.

⁹⁰ BENJAMIN, 1991. S.697-698.



Abb.5. Paul Klee:
„Angelus Novus“.

Clausberg zufolge bewegt sich der ‚Engel der Geschichte‘, analog zu Lumen im Beispiel der Beobachtung Waterloos, den Blick in Richtung Erdenrund, von der Erde weg. Es ist wohl wahr, dass die Vorstellung einer Art ‚Trümmerhaufen der Katastrophen‘ an kosmische Utopien gemäß Eberty erinnert. Ihm zufolge liegt ja im kosmischen Archiv Ursache *neben* Wirkung im Raum verteilt.⁹¹ Der dezente Verweis Clausbergs auf eine Parallele zu Lumen erscheint in Bezug auf das Bild Klees dennoch unhaltbar: Was dabei nämlich auf der Strecke bleibt, ist

der Faktor des Archivs. Der Engel Benjamins fixiert die Vergangenheit nicht nur in den Momenten, in denen er in eine angebliche Zukunft entzogen wird. Im Gewirr des kosmischen Archivs blickt und *ist* man immer schon in der Vergangenheit. Wie zuvor gerade gezeigt wurde, wären es vielmehr die deutlich weiter in der Vergangenheit liegenden Momente, auf die sich dieser ‚Engel der Geschichte‘ hinbewegen würde.

Kosmischer Film erscheint zwar als Fluss der Geschichte und unaufhaltsame Linie, Teleologie oder Fortschritt lassen sich in ihm aber nicht finden. Gemäß Bergsons ‚Dauer‘ als Gedächtnis in *Schöpferische Entwicklung* ist auch das kosmische Archiv bewahrend und kumulierend: Die Vergangenheit wächst unablässig und bewahrt sich fortdauernd.⁹²

Der Sturm, den Benjamin mit dem Fortschritt gleichsetzt, mag zwar für seinen formulierten Begriff der Geschichte zutreffen, die Verwertung der Metapher bei Clausberg entzieht Benjamin allerdings den eigentlichen Gehalt seiner Thesen: Ohne *Fortschritt* hat der ‚Engel der Geschichte‘ keine Bedeutung.

Weitaus deutlichere Parallelen zu Lumens Waterloo-Beobachtung finden sich in der Science-Fiction-Literatur ab Mitte des 20. Jahrhunderts. Als wohl bekanntestes Beispiel kann Philip K. Dicks *Counter Clock World* aus dem Jahr 1967 angeführt werden. Ähnlich den wissenschaftlichen Überlegungen von Thomas Gold, kommt es hier zur

⁹¹ In Benjamins Deutung offenbart der Blick ins kosmische Archiv schon nicht mehr das Bild heroischer Momente der Menschheitsgeschichte, wie es zum Beispiel in Heinrich Harders „Astronomischer Phantasie“ zu sehen war. Der ‚Engel der Geschichte‘ blickt auf einen ‚Trümmerhaufen‘, auf eine Art *Schreckensgemälde*. Vgl. Abb.2. S.16.

⁹² Vgl. OGER, 1991. S.XVII.

Umkehrung der Zeit auf einer zukünftigen Erde. Wer zur Zeit des Eintritts der sogenannten ‚Hobart Phase‘ 20 Jahre alt war, hat nun noch einmal 20 Jahre zu leben, wobei sich der Körper nun ständig verjüngt. Bereits verstorbene Menschen kommen wieder zur Welt, sofern das Ächzen der begrabenen *Toten* bemerkt wird und rechtzeitig, vor dem neuerlichen Erstickungstod, Hilfe durch ein *Bestattungsunternehmen* kommt. Die Arbeit dieser Zunft hat sich entgegen unserem herkömmlichen Verständnis praktisch ins Gegenteil verkehrt. Das Leben auf der Erde funktioniert quasi „From Tomb to Womb“.⁹³ Die Neo-Geburt eines Menschen liest sich somit auch beinahe identisch mit den Ausführungen Lumens zur Wiederauferstehung der Soldaten von Waterloo:

„It was certainly a living face, now; the change struck him [Bestattungsunternehmer Sebastian Hermes; S.H.] as enormous. To see what had been inert organic matter become active ... this is the real miracle, he said to himself; the greatest of them all. Resurrection.“⁹⁴

In Dicks Fiktion bringt das rückwärtige Leben nur geringe Veränderungen mit sich: Zigaretten brennen rückwärts, man grüßt sich mit „Good Bye“ und verabschiedet sich mit „Hello“. Anders als bei Flammarion funktioniert das Leben abseits des Faktors der Verjüngung aber kausal. Martin Amis formuliert dagegen eine weitaus radikalere rückwärts laufende Welt in *Pfeil der Zeit* aus dem Jahr 1991. Das tatsächliche Rückwärtslaufen der Zeit wird in diesem Roman nicht wahrgenommen, Erinnerungen scheinen als Hellsehungen, etc... Eine solche Überlegung entspricht Flammarions Utopie weitaus deutlicher, obgleich Lumens Welt natürlich nicht wirklich rückwärts läuft. In der Utopie sind es lediglich die medialen Reproduktionen, die den Schein der Zeitumkehrung hervorrufen.

Was wird nun aber durch die Analyse zeitgenössischer, literarischer Fiktionen für die hier vorliegende Arbeit gewonnen? Im Grunde genommen verleihen sie den kosmischen Utopien, allen voran *Lumen - Histoire d'une Âme*, Relevanz. Sie zeigen, dass obwohl den wenigsten Personen Eberty, Flammarion oder gar die deutschen Romantiker Richter und Baader ein Begriff sind, auch heute noch vielerlei Schriften, Fiktionen und nicht

⁹³ Klappentext zu *Counter Clock World*. DICK, 1990.

⁹⁴ DICK, 1990. S.80.

zuletzt Filme⁹⁵ auf scheinbar vergessenen Überlegungen dieser Zeit basieren. Die Utopien wurden zu deren Lebzeiten durchaus rezipiert und die darin enthaltenen Ideen konnten, oft auch auf indirektem oder unbewusstem Weg, weitergeführt bzw. in einen zeitgenössischen Diskurs überführt werden. Tatsächlich und real wahrnehmbar wurden die Überlegungen eines Flammarion, speziell in Bezug auf rückwärts laufende Zeit, aber erst mit der *Erfindung* des Films.⁹⁶ Jegliche andere Vorstellung solcher Szenarien muss notgedrungen auf dem laut Kittler bereits überkommenen ‚Halluzinieren‘ basieren. Die kinematographische Apparatur macht also nichts anderes, als imaginäre, prä-kinematographische Filmbilder in einen visuell wahrnehmbaren Kontext zu transformieren.

Natürlich konnten optische Geräte wie das ‚Zootrop‘ oder das ‚Phenakitiskop‘ bereits vor der Realisierung von Kino in die *falsche* Richtung bewegt werden. Die simplen Bilderfolgen würden somit auch rückwärts ablaufen. Könnten solche Täuschungen aber wirklich die Vorstellung einer Welt vermitteln, die mit dem Tod beginnt und mit der Geburt endet, sprich konsequent rückwärts verläuft? Ihr Zweck lag wohl in ganz anderen Belangen.

Erst das Kino vermag imaginäre Welten in der Form abzubilden, die dem/der RezipientIn glauben macht, sie könnten real existieren. Bezeichnenderweise sind auch die von Lumen beobachteten Welten und Vorgänge (ganz wie im irdischen Kino) durch Bilder in Lichtstrahlen vermittelt bzw. projiziert. Die Wahrnehmung unbekannter, unüblicher Zeitebenen wird also sowohl damals, bei Flammarion, als auch heute, im Kino, durch das Spiel von Lichtstrahlen ermöglicht. Um seinen Thesen und Phantasien wissenschaftliche Legitimation zu verleihen, musste Flammarion also die noch zukünftige Funktionsweise der Kinoapparatur imaginieren. Er hat sie ins Weltall versetzt, um seinem Romanhelden den nötigen Unterbau für die Wahrnehmung und Beschreibung von *Filmbildern* zu liefern.

Weitaus deutlicher wird diese Weitsicht Flammarions in der Beschreibung von zwei Zeitebenen, die für das Medium Film schließlich charakteristisch werden sollten. Die Rede ist von Zeitraffer und Zeitlupe.

⁹⁵ Ein Beispiel wäre die Anfangssequenz von Christopher Nolans MEMENTO aus dem Jahr 2000: Die Zeit scheint rückwärts zu laufen. Ganz wie die Erinnerungen des Protagonisten verblassen allmählich die Konturen des Polaroidfotos. Kurz darauf wird es wieder in der Fotokamera verschwinden. Der eigentliche Anfangspunkt der Belichtung wird zum Endpunkt des Abbildungsprozesses. Die Umkehrung der Kausalität wird so zu ihrem Ende.

⁹⁶ Dass es viel eher um die Realisierung von Film, als um *die* ‚Erfindung‘ von Film geht, wird weiter hinten noch diskutiert werden.

III.2.2.2. Geraffte und gedehnte Wahrnehmung im ‚Kosmischen Film‘.

Bereits die erste *gedankenschnelle* Bewegung Lumens, die ihn noch unbewusst das Kausalitätsgesetz der Weltgeschichte umkehren lässt, bringt eine zweite ungewöhnliche Zeitebene bzw. -erfahrung mit sich. Durch die ungeheure Geschwindigkeit seiner Fortbewegung läuft das kosmische Filmband nicht nur rückwärts, sondern zieht sich zusätzlich zusammen. Es entsteht der Eindruck einer gerafften Wahrnehmung, bei der die Bilder, analog zum Zeitrafferverfahren des Films, schneller aufeinander folgen als üblich.

Typisch für die Weltraumutopie *Flammarions*, offenbart der prä-kinematographische *Zeitraffer* auch gleich den absoluten Superlativ geraffter Wahrnehmung: Die Seele des verstorbenen Gelehrten wird quasi Zeuge der kosmischen *Verfilmung* der gesamten Weltgeschichte, und zwar *gerafft* in nur wenigen Momenten.

Seine noch ungeschulte Wahrnehmung lässt Lumen im eigentlichen Urknall der Erde aber zunächst ihr furchtbares Ende vermuten. Die Tatsache der Zeitumkehrung ist ihm in dieser Phase seiner immateriellen Existenz noch nicht bewusst.⁹⁷ Neue Wahrnehmungsformen bedürfen schließlich auch immer neuer Rezeptions- und Lesarten, die es wiederum immer erst zu erlernen gilt. Ob Mensch oder jenseitige Seele erscheint hierbei einerlei.

In der späteren „Fünfte[n] Erzählung – *Ingenium audax, natura audacior*“ wird der prä-kinematographische *Zeitraffer* weitaus nüchterner auf seine wissenschaftliche Verwertbarkeit hin *geprüft*. Lumen bewegt sich in dieser Phase der Erzählung nun nicht mehr gemäß Benjamins ‚Engel der Geschichte‘ von der Erde weg, sondern nähert sich dieser beständig an. Er fliegt quasi entgegen der Strahlungsrichtung des kosmischen Filmbands. Jegliche Wahrnehmung wird so zur (je nach Fluggeschwindigkeit) stärker oder schwächer gerafften.⁹⁸

So „[...] könntet ihr auch das Wachstum einer Pflanze bis zu ihrem Aufblühen oder ihrer Frucht, die Entwicklung eines Kindes von seiner Geburt bis zu seinem reifen Alter photographieren, diese verschiedenen Phasen auf einen Schirm projizieren und so das ganze Dasein eines Menschen oder einer Pflanze in wenige Sekunden zusammenfassen.“⁹⁹

⁹⁷ Vgl. FLAMMARION, 2007. S.82.

⁹⁸ Vgl. Abb.4. S.36.

⁹⁹ FLAMMARION, 2007. S.168.

Beachtlich ist hierbei die parallele Anwendung von Photographie und Projektion. Man ist schon etwas an Muybridges Zoopraxographen erinnert, wenn man sich Flammarions imaginäre Photographien bzw. Bewegungsanalysen als Stillstände gemäß Mareys Chronophotographie vorstellt, die auf einen (Bild-)Schirm projiziert, wieder zu einem synthetisierten Bewegungsablauf werden. Überlegungen diesbezüglich werden im Kapitel IV.2. dargelegt: Könnte Flammarion, vermutlich unbewusst, den imaginären Schritt von der Chronophotographie zum Film getan haben, indem er der bloßen Oberflächenanalyse seitens Marey oder Muybridge eine tiefere Ebene des Sinns, des Zusammenhangs, der Handlung hinzugefügt hat? Selbst Teil einer Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, die nach Lorenz Engell einer vorübergehenden Dominanz chronophotographischer Sehweise unterliegt¹⁰⁰, schafft er in seiner Literatur ein Modell noch zukünftiger, medialer Strukturen: Ein Nebeneinander von tatsächlicher und möglicher Welt. Ob dieser Bruch mit den Konventionen seiner Zeit bewusst passiert, bedarf einer genauen Analyse. *Lumen - Histoire d'une Âme* wird unter diesem Blickwinkel jedenfalls zum literarischen Vorgriff auf das Medium Film, und, wie später noch zu klären sein wird, vielleicht auch noch weit darüber hinaus.¹⁰¹

Ein weiteres Mal wird an die Chronophotographen rund um Etienne-Jules Marey erinnert, wenn Flammarion bzw. der Romanheld Lumen das umgekehrte Verfahren des Zeitraffers, sprich die Zeitlupe, als ‚Mikroskop, das die Zeit vergrößert‘ betitelt. Im irdischen Kino müssen 30 Bilder pro Sekunde und mehr aufgenommen werden, um bei der Projektion mit normaler Bildfrequenz schließlich den Eindruck gedehnter Zeit zu erwecken. Das Prinzip im kosmischen Pendant ist ein ähnliches: Auch im extraterrestrischen *Kino* wird der ‚chrono-tele-skopische‘ Effekt durch eine *verlangsamte* Bilderabfolge erreicht, nur ist es in diesem Fall der/die BeobachterIn selbst, der/die durch seine/ihre Bewegung eine solche Verlangsamung herbeiführt. Fliegt Lumen mit Lichtgeschwindigkeit an den Lichtstrahlen von der Erde ins All hinaus, so sieht er, wie zuvor schon erläutert wurde, ein Standbild. Verlangsamt er nun aber den Flug, so beginnen ihn die Lichtstrahlen bzw. der Bilderfluss mit geringem Tempo zu überholen.

¹⁰⁰ Vgl. ENGELL, 1995. S.39.

¹⁰¹ Vgl. Kapitel IV.2.3.1. „Der Blick nach vorne – Charakteristika möglicher (medialer) Zukunft.“

„Ich lese dir [Quaerens; S.H.] von der Stirne, daß (sic!) du dieses Verfahren in Gedanken mit dem eines Mikroskops vergleichst, das die Zeit vergrößern würde. Genau so ist es, wir sehen auf diese Weise die Zeit sich vergrößern. Streng genommen, kann man dieses Verfahren nicht eigentlich mikroskopieren, sondern müsste es vielmehr *c h r o n o s k o p i e r e n* nennen, oder chrono-tele-skopieren.“ [Hervorheb. i. Orig.; S.H.]¹⁰²

Wieder geht es darum, das an sich Unsichtbare in die Welt des Sichtbaren herüberzuholen. Im Kapitel zu den Bedingungen der Wahrnehmung Lumens im kosmischen Bilderfluss wurden bereits ähnliche Überlegungen dargelegt. Was Joseph Vogl in Bezug auf das Fernrohr vermerkt, trifft auch in diesem Zusammenhang den Kern der Sache: „Jede Sichtbarkeit ist mit einem Stigma der Vorläufigkeit geschlagen, jede Sichtbarkeit ist von einem Ozean des Unsichtbaren umgeben.“¹⁰³ Dieses jegliche Sichtbarkeit umrahmende ‚Nicht-Wahrnehmbare‘ und ‚Nicht-Gewusste‘¹⁰⁴ vermag das ‚Mikroskop für die Zeit‘¹⁰⁵ zu erhellen: Eine Möglichkeit „[...] unendliche Menge[n] einzelner Begebenheiten [zu; S.H.] entdecken, von deren Vorhandensein wir [die Menschen; S.H.] gar keine Ahnung haben“.¹⁰⁶

Man fühlt sich an die Chronophotographen und das populäre Beispiel des Pferdegalopps erinnert: Um festzustellen ob das Pferd während eines Moments des Galopps mit keinem der vier Beine den Boden berührt, reichte der Sehsinn des bloßen Auges nicht aus. Erst der Stillstand der Photographie vermochte das Rätsel zu lösen.

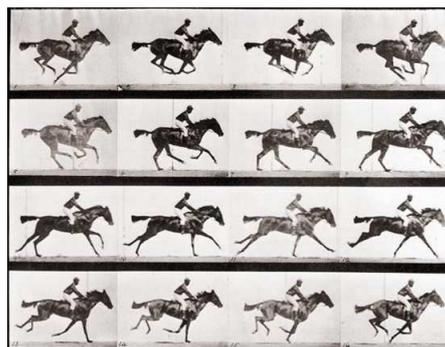


Abb.6. Photographien von Eadweard Muybridge.

¹⁰² FLAMMARION, 2007. S.168.

¹⁰³ VOGL, 2001. S.120.

¹⁰⁴ Vgl. VOGL, 2001. S.120.

¹⁰⁵ Dieser Begriff stammt ursprünglich aus Felix Ebertys *Die Gestirne und die Weltgeschichte*. Flammarrion hat dessen Begriff und Beispiele unkommentiert und beinahe identisch in seiner Utopie übernommen. Zur genaueren Analyse vgl. CLAUSBERG, 2006. V.a. S.69/70.

¹⁰⁶ EBERTY, 2006. S.3.

Flammarions theoretische Beweggründe seiner Analysen sind ähnlich, nur bedient er sich nicht der photographischen Bewegungsanalyse seiner ZeitgenossenInnen, sondern nimmt vorweg, was erst knappe 30 Jahre später mit dem technischen Durchbruch der kinematographischen Apparatur für den Menschen real wahrnehmbar werden sollte.

„Wenn du aber, um ein Ereignis zu sehen, das nur wenige Sekunden dauert, wie z.B.: einen Bergsturz, eine Lawine, ein Erdbeben, so fortgeflogen wärest, daß (sic!) du den Anfang der Katastrophe gesehen, dann aber deine Schritte im Verhältnis zum Licht etwas verlangsamt hättest, so daß (sic!) du diesen Anfang nicht ununterbrochen, sondern bald darauf den ersten Augenblick, dann den zweiten, dritten und so fort gesehen hättest, und, indem du dem Licht langsam folgst, dahin gelangt wärest, das Ende der Katastrophe erst nach einstündiger Beobachtung zu erblicken, so würde das Ereignis für dich, statt einige Sekunden, eine ganze Stunde dauern. [...] Bei dem Stadium, das die Photographie auf der Erde schon erreicht, könntet ihr dann von einem Phänomen wie der Blitz (sic!), wie das Fallen eines Meteorsteins, von den Meereswellen und den vulkanischen Eruptionen ebenso wie von dem Zusammensturz eines Gebäudes successive (sic!) Momentphotographien (sic!) aufnehmen und sie mit einer für die Empfänglichkeit eurer Netzhaut berechneten Langsamkeit an euren Augen vorbeiführen.“¹⁰⁷

Wenn Lumen zur Erläuterung der Zeitlupe von sukzessiven Momentphotographien spricht, die es mit für das menschliche Auge geeigneter Geschwindigkeit aneinanderzureihen gilt, liegt der Schluss nahe, es handle sich hier um keine prä-kinematographische *Zeitlupe*, sondern vielmehr um eine theoretische schriftliche Vorabfassung von Muybridges' ‚Zoopraxographen‘. Liest man Flammarions Gedanken in Bezug auf die Figur Quaerens, so hat dieser Einwurf auch durchaus Berechtigung. Um die Beobachtungen der Seele Lumen nachvollziehen bzw. selbst erfahren zu können, müsste der fiktive, noch lebende Gelehrte tatsächlich Momentphotographien aufnehmen und diese dann langsam in Bewegung setzen. Das Problem ergibt sich eben aus dem menschlichen, gegenüber Lumen benachteiligten Sehorgan. So spricht Lumen in Bezug auf die ‚chrono-tele-skopische‘ Wahrnehmung auch von einer „[...] Welt, welche durch ihre Flüchtigkeit den unvollkommenen Augen der Sterblichen verborgen bleibt.“¹⁰⁸

Legt man den Schwerpunkt der Analyse aber auf das utopische *Wesen* Lumen, so müssen andere Maßstäbe gelten. Er braucht keine Photographien aufzunehmen. Sein Sehsinn verkreuzt quasi Aufnahme- und Abspielapparat. Die Welt des scheinbar

¹⁰⁷ FLAMMARION, 2007. S.167-168.

¹⁰⁸ FLAMMARION, 2007. S.167.

Unsichtbaren bleibt ihm zumindest in den Sphären des kosmischen Films nicht verschlossen. So muss Lumen die Bewegung des ewigen Bilderflusses eben nicht gemäß des Analysevorgangs der Chronophotographen oder Quaerens in Stillstände unterteilen um das Verborgene ans Tageslicht zu fördern, sondern kann unmittelbar aus der kontinuierlichen Bewegung des Flusses heraus, in diese Welt eintauchen.¹⁰⁹

Das Verfahren der Zeitlupe bedarf also keiner apparativen Realisierung, um von Flammarion, in der literarischen Utopie, bereits nahezu identisch imaginiert zu werden. So wird das ‚Mikroskop für die Zeit‘ zur prä-kinematographischen *Zeitlupe* und die, in und durch Lichtstrahlen projizierten, Bilder zu *Filmbildern*. Dass prä-kinematographische Filmbilder auch in subtilerer Form existieren konnten, soll im folgenden Unterkapitel erörtert werden. Was bedeutet es für die Seele Lumen ihr medial reproduziertes Spiegelbild zu sehen? Könnte man diesbezüglich sogar von einer Art prä-kinematographischem Kristallbild sprechen?

III.2.3. Aktuell trifft Virtuell – Literarische Spiegel- und Kristallbilder.

„Das Licht will durch das ganze All Und (sic!) ist lebendig im Kristall.“¹¹⁰

Wie zuvor bereits festgehalten wurde, sieht Henri Bergson kein Nacheinander von Vergangenheit und Gegenwart, sondern vielmehr ein Nebeneinander, eine Art Koexistenz: Die Gegenwart teilt sich immer zugleich in einen aktuellen und einen virtuellen (in der ‚Ontologie der Vergangenheit‘ verankerten) Strang auf. „Jeder Augenblick unseres Lebens bietet [...] diese beiden Aspekte: er ist aktuell und virtuell, einerseits Wahrnehmung und andererseits Erinnerung.“¹¹¹ Jegliche Momente, gleich wie fern sie von der unmittelbaren Gegenwart scheinen, liegen quasi *nebeneinander* in der ontologischen Vergangenheit, die zuvor schon mit dem unendlichen Weltraumarchiv verglichen wurde.

Bergson zufolge existiert die eigentliche Gegenwart lediglich als unendlich zusammengezogene Vergangenheit. Sie ist mit virtuellen Erinnerungen bereichert, die sich an die Bedürfnisse der jeweiligen Gegenwart anschmiegen und sich auf diese Art aktualisieren.

¹⁰⁹ Diese Überlegungen werden in den Kapiteln IV.2.3.1.1 und IV.2.3.1.2. noch präzisiert.

¹¹⁰ SCHEERBART, 1920.

¹¹¹ DELEUZE, 1997-2. S.109.

Deleuze formuliert, in seiner Auseinandersetzung mit Film und Kino und im Anschluss an Bergsons Denkgerüst, die Theorie des ‚Kristallbilds‘. Ein solches Kristallbild bestünde immer aus einem aktuellen und einem virtuellen Bild. Grundsätzlich sind die beiden Bildtypen wesensverschieden, im Kristallbild werden sie aber ununterscheidbar: Die Bilder sind also gegenwärtig und vergangen zur gleichen Zeit, verweisen aufeinander und brechen sich aneinander.¹¹² So führt der ‚Zeitkristall‘ zur pointiertesten Selbstreflexion der Zeit.¹¹³ In ihm wird die unablässige, achronologische Gründung der Zeit, sprich ihre stetige, gleichzeitige Spaltung in aktuelle Gegenwart und virtuelle Vergangenheit, ersichtlich.

Durch die zuvor schon eingeführte Analogie von Weltraum und ontologischer Vergangenheit, bietet Flammarions Utopie wieder ein geeignetes Modell, um Bergsons und die daran anschließenden Überlegungen Deleuzes zu veranschaulichen:

Die ‚reinen Erinnerungen‘ bei Bergson entsprechen den virtuellen Bildern des kosmischen Archivs. Sofern kein(e) kosmische(r) BeobachterIn im Archiv stöbert, existieren diese Bilder ohne jegliche Nützlichkeitsforderungen lediglich an und für sich. Dies entspricht Bergsons Vorstellung vom ‚wahren Gedächtnis‘.¹¹⁴ Erst durch den Zugriff des/der kosmischen BeobachterIn bzw. dessen/deren aktueller Gegenwart, schmiegen sich die ‚reinen Erinnerungen‘ an diese an. Sie werden zum ‚Erinnerungsbild‘, ergänzen die unmittelbare Wahrnehmung und werden dadurch sowohl nützlich, als auch aktuell.

Während ein Bild im kosmischen Archiv für den/die BeobachterIn aktuell wird, wird es gleichzeitig wieder aufs Neue zum virtuellen Bild einer *neuen* Vergangenheit. Nimmt Lumen im kosmischen Film also Vergangenes wahr, wird dieses zu seiner unmittelbaren Gegenwart¹¹⁵, während diese Gegenwart im kosmischen Fluss bereits als vergangen weiterzieht. Denn: Alles und Jedes wird zu *jeder* Zeit im kosmischen Gedächtnis gespeichert – „Die Gegenwart ist das aktuelle Bild, und *seine* zeitgleiche Vergangenheit ist das virtuelle Bild, das Spiegelbild.“[Hervorheb. i. Orig.; S.H.]¹¹⁶

¹¹² Vgl. ENGELL, 2003. S.236/237.

¹¹³ Vgl. OTT, 2005. S.136.

¹¹⁴ Vgl. BERGSON, 1991. S.70. u.a.

¹¹⁵ „[...] für das beobachtete Gestirn ist es schon entschwundene Vergangenheit, für den Beobachter aber ist es Gegenwart.“ FLAMMARION, 2007. S.53.

¹¹⁶ DELEUZE, 1997-2. S.109.

In solch einem ‚Spiegelbild‘ wird die aktuelle Existenz einer Person verdoppelt. Sie erhält ihr virtuelles Double. Man stelle sich nun die Filmaufnahme eines Spiegelkabinetts vor: Angenommen auf der Leinwand wären durch die unzähligen Spiegelungen gleich mehrere Doubles zu sehen und die wahre, aktuelle Person nicht mehr eindeutig identifizierbar. In einem solchen Fall würden sich Aktualität und Virtualität vermischen. Das Spiegelbild wäre nicht mehr eindeutig als solches zu erkennen, der Gespiegelte nicht mehr als real bzw. aktuell bestimmbar. Die an sich wesensverschiedenen Bildtypen würden folglich ununterscheidbar. In diesem Fall spräche man dann eben von einem Kristallbild. Wie lässt sich dieses Phänomen nun aber in die Literatur übertragen?

Bereits zu Beginn des Weltraumdialogs *Flammarions*, macht die Seele Lumen eine erschütternde Beobachtung:

„Ach niemals, niemals während der 72 Jahre meines an Überraschungen, Zufällen und Wunderlichkeiten so reichen irdischen Lebens hatte ich eine Empfindung ähnlich der, die mich durchschauerte, als ich in diesem Kinde ... mich selbst erkannte.“¹¹⁷

Auch die Seele Lumen erschauert also beim Anblick ihres Doppelgängers, wenn man in diesem Fall überhaupt noch von einem solchen sprechen kann. Eigentlich ist Lumen ja nur noch die immaterielle Seele des einstigen Wissenschafters, die hier ihr noch materielles, früheres Ich bestaunt. Lumen scheint noch immer das Selbstbild seiner einstigen Inkarnation in Erinnerung behalten zu haben, was schließlich zu dieser Wieder(v)erkennung im kosmischen Film führt.

Dieses Szenario erinnert noch eher an den Schrecken der Schauspielerin Barbara La Marr beim ersten Anblick ihres Selbst auf der Filmleinwand.¹¹⁸ Scheinbar konstituiert sich also auch bereits in der Imagination des kosmischen Films jene Blick- und Bildordnung, die, nach Silvia Eiblmayr, später beim/bei der Gefilmten den Eindruck des Verlusts der Autonomie des Subjekts erweckt.¹¹⁹

Noch reicht eine solche Beobachtung aber nicht aus, um von einer Art prä-kinematographischen Kristallbild zu sprechen. Viel näher kommt man einer ununterscheidbaren Vermischung von aktuellen und virtuellen Bildern hingegen, wenn man die eigene Unwissenheit Lumens in Bezug auf diese frühe Beobachtung im

¹¹⁷ FLAMMARION, 2007. S.57.

¹¹⁸ Vgl. S.28.

¹¹⁹ Vgl. Kapitel III.1. „Der *halluzinierte* Film – Filmische Wahrnehmung im Regime des Symbolischen.“

kosmischen Archiv analysiert. Er selbst verfällt beim Anblick seines Doubles bzw. Spiegelbilds in Ratlosigkeit:

„Es unterliegt keinem Zweifel, daß (sic!) dieses Kind wirklich ich selbst bin, und andererseits bin ich es doch auch, der sich hier befindet, der schon 72 Jahre auf der Erde gelebt hat, der denkt und alle diese Dinge vor sich sieht. Existiere ich denn doppelt? dort unten auf der Erde, hier im Weltraum – zwei ganze und doch getrennte Persönlichkeiten. [...] Ich bin also doppelt da, das ist unleugbar. Meine Seele ist in diesem Kinde und ist ebenso hier: es ist die gleiche Seele, meine einzige Seele, und doch belebt sie diese beiden Geschöpfe. [...] Die Gesetze der Natur und der Wissenschaft zeigen mich mir zugleich als Kind und als Greis, dort und hier; dort sorglos und heiter, hier gedankenvoll und bewegt.“¹²⁰

Lumen selbst vermischt in seiner Beobachtung die Aktualität seiner unmittelbaren Existenz mit jener Virtualität seiner einstigen Entsprechung – eben zwei ganze und doch getrennte Persönlichkeiten. In seiner eigenen Überlegung wird das virtuelle Double zur realen Person („[...] Meine Seele ist in diesem Kinde [...]“¹²¹). Wer ist nun real, wer nicht? Lumen selbst bezeichnet diese Situation als größtes Paradoxon der Schöpfung.¹²² Flammarion weiß das Szenario noch zusätzlich zuzuspitzen. Gegen Ende des phantastischen Dialogs wird Lumen gleich mit mehreren Inkarnationen seiner selbst konfrontiert.¹²³ Zwei aufeinander folgende, vergangene Leben werden durch die vermittelnden Lichtstrahlen zu gegenwärtigen, gleichzeitigen. Fragte sich Lumen bereits bei der ersten Sichtung seiner Selbst in Paris, ob er nun doppelt existiere¹²⁴, so könnte man nun von einer Art Verdreifachung des Ich sprechen – Zwei vergangene Leben und eine gegenwärtige, von Materie und Leben unabhängige Existenz.

Diese Form der Spiegelung erinnert dann schließlich schon recht deutlich an das oben angeführte Beispiel des Spiegelkabinetts. Geht man davon aus, dass es in den Köpfen einer Leserschaft des 19. Jahrhunderts, während der Buchlektüre, zur imaginären Ergänzung von Film und Phonograph gekommen ist, so werden die eben dargelegten Spiegelerfahrungen Lumens zu prä-kinematographischen, halluzinierten *Kristallbildern*.¹²⁵

¹²⁰ FLAMMARION, 2007. S.58/59.

¹²¹ FLAMMARION, 2007. S.59.

¹²² Vgl. FLAMMARION, 2007. S.59.

¹²³ FLAMMARION, 2007. S.169.

¹²⁴ FLAMMARION, 2007. S. 58.

¹²⁵ Wieder kann die Utopie des kosmischen Archivs sowie des kosmischen Films die (filmwissenschaftlichen) Debatten rund um die Philosophie Bergsons und der daran anknüpfenden Überlegungen von Gilles Deleuze, ergänzend bereichern. Umgekehrt, angesichts der Entstehungsdaten

III.3. Rück- und Ausblick.

Mit Kittlers Theorie des ‚Halluzinierens‘ wird Literatur mehr als bloßer Wortsalat – Die gedruckten oder handgeschriebenen Zeichen werden zu imaginären Bildern, Tönen und Stimmen. Die so gesehen audiovisuelle Medientechnik des 19. Jahrhunderts entbehrt paradoxerweise der technischen Apparate. Filmische Wahrnehmung vor *Film* realisiert sich im Kopf, nicht auf der Leinwand, im Apparat oder wo immer man Film verortet.

Flammarions Beschreibungen werden in Anlehnung an Kittlers Feststellungen zu Filmbildern obgleich die technische Realisierung von Film zu seinen Lebzeiten noch auf sich warten lässt. Die fiktive Figur Lumen sieht tatsächliche Filmbilder, projiziert durch die den Weltraum durchdringenden kosmischen Lichtstrahlen. Es sind Bewegungsbilder im wahrsten Sinne des Wortes, denn Stillstand ist und bleibt dem kosmischen Kino fremd. In dieser *Bewegungsmaschine* beobachtet Lumen sowohl kausal als auch zeitlich rückwärtsgewandte Schauspiele; er wird Zeuge geraffter, wie auch gedehnter Handlungsabläufe und sieht sogar sein eigenes medial reproduziertes Spiegelbild. Lumen ist noch vor der *Erfindung* von Kino in selbigem angekommen. Die tatsächlichen Filmbilder des fiktiven kosmischen Kinos müssen in den Köpfen der Leserschaft des 19. Jahrhunderts imaginiert bzw. eben ‚halluziniert‘ werden. In ihrer Beschaffenheit sind sie somit immaterieller Natur. Nichtsdestotrotz sind sie existent und somit beschreibbar.

Was bedeutet nun aber das Auffinden von Filmbildern im Medium der Schrift, für das Medium Film selbst? Wenn die technische Apparatur nicht mehr das Monopol für die Erzeugung oder Imagination von Filmbildern innehat, muss die Teleologie einer technischen Mediengeschichte notgedrungen scheitern. Begriffe oder Zäsuren einer kausal-teleologischen Filmhistorie, wie jener bis dato nahezu unumstößlichen *Geburtsstunde* des Kinos im Dezember 1895, verlieren angesichts der literarischen Utopien und deren Vorwegnahmen filmischer Wahrnehmungskonventionen, an Substanz. Wie kann oder muss die Filmgeschichtsschreibung angesichts dieser Thesen neu ausgelegt werden bzw. wie muss sie reagieren?

jener Werke, müsste man wohl eher von einer Bereicherung der Utopien durch jene philosophischen Gedankengänge ausgehen.

Das nächste Kapitel soll einen Überblick über Tendenzen der Neuerung innerhalb des Filmgeschichtsdiskurses vorstellen und gibt Möglichkeiten der Positionierung bereits eingeführter Thesen innerhalb der ‚New Film History‘ bzw. ‚Neuen Filmgeschichte(n)‘ an.

IV. *In der Geschichte und für die Geschichte* – Utopie und Filmgeschichtsschreibung.

„Nur sehr oberflächliche und überhebliche Menschen bringen es fertig, sowohl die Gesetzmäßigkeiten als auch die Ästhetik der Filmkunst unter der von vornherein recht verdächtigen Voraussetzung zu entwickeln, diese Kunst sei aus einer Taube oder aus Wasser und Geist von selbst entstanden. [...] Möge die[se] Vergangenheit den oberflächlichen und leichtfertigen Betrachtern immer wieder den Vorwurf machen, daß (sic!) sie sich in ihrer Überheblichkeit auch an der Literatur versündigen, die dieser wohl einzigartigen Kunst neben vielem, vielem anderen das wichtigste Element gegeben hat: *nicht die Kunst des Sehens, sondern des Schauens, der ‚Ansicht‘ in der doppelten Bedeutung des Wortes.*“¹²⁶

In *Dickens, Griffith und wir* sucht und findet Sergej Eisenstein parallele Merkmale von Film und Literatur. Dickens Romane bilden das Zentrum seiner Analyse. Auch wenn er es selbst nicht so benennt, findet Eisenstein quasi prä-kinematographische Filmbilder und beschreibt eine Faszination für die Dickens'schen Romane, die wohl nur durch ein Phänomen wie dem im vorigen Kapitel ausführlich dargelegten ‚Halluzinieren‘ erklärbar wird. „Dickens schildert so scharf, so minutiös, daß (sic!) man seinem hypnotisierenden Blick folgen muß [...]“¹²⁷, schreibt auch Stefan Zweig. Er lasse der Phantasie des Lesers keinen eigenen Willen, vergewaltige sie mit der unglaublichen Präzision seiner Beschreibungen.

So wird das geschriebene Wort also auch hier Teil einer filmischen Wahrnehmungsgeschichte: In der Literatur des 19. Jahrhunderts werden Lesarten des bewegten Bildes vorweggenommen bzw. eingeführt, vielleicht sogar anerzogen. Sie konditioniert zwar nicht den Blick des *noch* Nicht-Kinopublikums, lässt aber bereits filmische Konventionen, wie das Durchbrechen zeitlicher Kausalität, ‚halluzinieren‘. Montagetechnik (z.B.: prä-kinematographische Überblendungen bei Dickens) und filmische Kunstkniffe wie die Visualisierung verlangsamter oder beschleunigter Zeit, sind dann nicht mehr *Erfindung* der kinematographischen Apparatur selbst. Vielmehr transformiert die Apparatur ihre Filmbilder vom halluzinierenden Leserkopf auf die weiße Leinwand der frühen Kinosäle. Was bedeutet dieses Auffinden von filmischspezifischen Elementen vor jeglicher technischer Realisierung aber für traditionelle Geschichtsmodelle? Kann man ernsthaft an der Idee einer Geburtstunde des

¹²⁶ EISENSTEIN, 1960. S.202.

¹²⁷ ZWEIG, Stefan. Zit. n.: EISENSTEIN, 1960. S.172.

Kinos im Dezember 1895 festhalten, wenn bereits Jahrzehnte zuvor nicht-apparative Film-Entsprechungen zu begeistern wissen?

Die (Film-)Kunst ist eben nicht aus einer Taube entstanden, polemisiert Eisenstein. Kino *war* nicht von einem Moment auf den anderen, sondern resultierte aus vielen Zufällen und Vorgeschichte(n), zu denen eben auch literarische Repräsentationen gezählt werden müssen. Im Kontext dieser Arbeit soll der Fokus dabei weiterhin auf den speziellen Charakteristika der literarischen Utopie liegen: Was leistet die Utopie (des 19. Jahrhunderts) für moderne (Film-) Geschichtsschreibung?

Ein entscheidendes Kriterium des Genres findet sich in der selbstbewussten Formulierung von ‚Möglichkeit(en)‘, Wünschen und *noch* unerfüllten Träumen. Utopien gewähren Einblicke in mögliche (mediale) Zukünfte. Bereits im geschriebenen Wort finden sich Anleihen einer im ‚Werden‘ begriffenen Medientechnik, -kultur und -wahrnehmung. Ist sie somit direkt am Entstehen des medial ‚Neuen‘ beteiligt? Wo und wann *beginnt* eigentlich dieses ominöse ‚Neue‘ und was bedeutet es für die (Film-)Geschichtsschreibung das eigentliche mediale *Heute* bereits im geschriebenen Wort des *Gestern* aufzufinden?

Die literarische Utopie soll in der folgenden Betrachtung als ‚Umschlagplatz des Historischen‘, zwischen *alt* und *neu*, ‚Archiv‘ und ‚Aktuellem‘, vorgestellt werden. Sie blickt nicht nur in die mögliche Zukunft sondern konstituiert, formiert und formuliert in ihrer Schrift-Form auch das Bild ihrer eigenen medialen Gegenwart, spricht das scheinbar *Alte*. Alles ist eben *Werden*. Selbst was *war*, *ist* nie – es wird. Indem sie die technischen Fesseln ihrer Zeit thematisiert und ausstellt, zeigt die Utopie das ‚Werden‘ auf. Auf diese Weise ermöglicht sie erst die Wahrnehmung des beständigen Prozesses, dem sowohl unser Dasein als auch unsere Medien unterliegen.

Wird Literatur auf diese Weise zur praktikablen Waffe gegen Teleologie, Linearität und Ursprungssuche traditioneller (Film-)Geschichtsschreibung? Im zweiten Teil dieses Kapitels sollen Antworten auf diese Fragen folgen.

Zunächst wird aber ein Blick auf das historische Umfeld Camille Flammarions geworfen: Die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts und somit auch der besagte Flammarion waren einer Flut radikaler Veränderungen des Sinneshaushalts unterworfen, die immer wieder auch als notwendige Voraussetzungen für ein späteres Verständnis von bewegten Bildern und Kino angeführt werden. Ein beliebtes Beispiel hierfür wäre das Aufkommen der Eisenbahn und die damit einhergehende

Herausbildung einer ‚panoramatischen‘ Blickkonvention.¹²⁸ Clausberg zufolge profitiert aber nicht nur das Kino vom Aufkommen des Transportwesens: Auch die „[...] Weltraumphantasie einer lichtbilderbegleitenden Augenzeugenschaft war immer [...] menschlichen Reiseerfahrungen in irdisch-bodennahen Verhältnissen nachgebildet.“¹²⁹ So kann die Betrachtung der sozialen und wirtschaftlichen Umwälzungen im 19. Jahrhundert auch dabei helfen, die Weitsicht der Utopie Flammarions besser verstehen und einordnen zu können.

Neben der Eisenbahnreise können dann auch weitere Neuerungen des 19. Jahrhunderts für eine geschichtliche Verortung kosmischer Utopien bzw. filmischer Wahrnehmung dienlich sein und somit zu möglichen Vorgeschichten des Kinos werden. Beispiele wären die zunehmende Verstädterung oder die allmähliche Durchsetzung einer einheitlichen, universellen Zeitnehmung im Schatten der Industrialisierung.

Welche Veränderungen im Leben des 19. Jahrhunderts waren also notwendig, um Filme überhaupt lesbar bzw. Kino möglich zu machen? Joachim Paech plädiert in diesem Zusammenhang für eine ‚Geschichte des filmischen Sehens‘, in der das tatsächliche Sehen von Filmen lediglich als Spezialfall einer weitaus größeren, weiter gefassten Wahrnehmungsgeschichte bezeichnet werden würde.¹³⁰ Auch bei ihm ist die Bedeutung der technischen Kino-Apparatur heruntergeschraubt: „Die ‚Geschichte der filmischen Wahrnehmung‘ [...] beginnt weit vor der ersten Projektion eines Films [...].“¹³¹ Eisensteins Dickens-Huldigung würde in einem solchen Filmgeschichts-Konzept einen ehrenvollen Platz einnehmen, Dickens selbst zu einer Art Prä-Film-Pionier avancieren. Anstelle *einer* linearen (technischen) Fortschrittsgeschichte, bedarf es vieler solcher alternativen (Vor-)Geschichten des Kinos. Diese Notwendigkeit zu untermauern und zu belegen, ist Aufgabe und Ziel dieses Kapitels.

¹²⁸ Vgl. SCHIVELBUSCH, 2000. S.61f. u.a.

¹²⁹ CLAUSBERG, 2006. S.117.

¹³⁰ Vgl. PAECH, 1989. S.68.

¹³¹ PAECH, 1989. S.69.

IV.1. Umwälzungen im Sinneshaushalt – Flammarions veränderte Umwelt und seine Reaktion.

„[...] We'll see the bright and hollow sky
We'll see the stars that shine so bright
The sky was made for us tonight
Oh the passenger
How how he rides
Oh the passenger
He rides and he rides [...]"¹³²

Mit der Herausbildung der Großstädte und Metropolen im Zuge der Industrialisierung, wird die Bevölkerung im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert mit einer zunehmenden Flut von Sinneseindrücken konfrontiert. Nicht umsonst sind die Beschreibungen der Städte samt ihrer Menschenmassen mit negativ konnotierten Begriffen durchwachsen: Die Stadt wird zum chaotischen, unüberschaubaren, verschlingenden, oder gar kannibalischen Koloss, in dem das Individuum verwirrt und willenlos ausgeliefert, zurückbleibt. Auch E.T.A. Hoffmann beschreibt den Anblick Berlins als Schwindel erregend, gesteht aber diesem Zustand doch eine gewisse Art der Faszination zu. So wird das Delirieren als nicht ganz unangenehm, einem nahenden Traum ähnlich, empfunden.¹³³

Das Leben in der Metropole führt zu einer in dieser Intensität bisher ungekannten (Über-) Strapazierung der menschlichen Sinne. Mit der Durchsetzung der kinematographischen Apparatur wird diese sinnliche *Qual* Jahrzehnte später erneut konsumierbar. Das Gewirr betäubt die Ohren und blendet die Augen – ob in der Stadt oder im Kinosaal, bleibt zunächst gleichgültig.

So geht die zunehmende Verstädterung mit einer grundlegenden Veränderung der Lebensformen und Wahrnehmungsweisen großer Teile der Bevölkerung einher. Der so genannte ‚industrielle Blick‘¹³⁴ richtet sich zwar noch nach dem Raum, fasst ihn aber zunehmend unter seiner zeitlichen Abfolge, sprich in der Geschwindigkeit seiner Durchquerung.

In diesem Zusammenhang muss die Herausbildung des Transportwesens angeführt werden, das ja größtenteils für die zunehmende *Beschleunigung der Bevölkerung* verantwortlich ist: Mit der Schifffahrt und der Eisenbahn kommt es, Paul Virilio

¹³² IGGY POP. The Passenger.

¹³³ Vgl. HOFFMANN, 1980. und KLEINSPEHN, 1989. S.242.

¹³⁴ KLEINSPEHN, 1989. S.243/244.

zufolge, zur ‚Ersten Revolution der Geschwindigkeit‘.¹³⁵ Die Eisenbahn durchbricht das über Jahrhunderte überlieferte Raum-Zeit-Kontinuum. Konnte das Durchqueren bestimmter Räume zuvor noch objektiv gemessen werden, ist es nun nur noch von der jeweiligen Verkehrstechnik abhängig. Heinrich Heine schreibt dazu: „Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet (sic!), und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig. Hätten wir nur Geld genug, um auch letztere anständig zu tödten (sic!).“¹³⁶ Wo nur noch Start und Ziel von Bedeutung sind, geht das *Dazwischen* verloren. Konnten oder mussten aufgrund der enormen Dauer bei früheren Reisen mit der Kutsche sowohl der durchreiste Raum als auch der Mitreisende intensiv wahrgenommen werden, bleibt diese Intensität bei der *raschen* Fahrt mit der Eisenbahn aus. Durch die Geschwindigkeitszunahme im Transportwesen brandet nun schon vor jeder Tür die Nordsee, weiß auch Heine.¹³⁷ Mit der Eisenbahn wird der Raum also geometrisch, die Landschaft des *Dazwischen* gleichwohl zum Bild, zur Vorstellung die vorüberzieht. So führt die erste Revolution der Geschwindigkeit zur Herausbildung eines ‚panoramatischen‘ Blicks.¹³⁸ Die Geschwindigkeit der Durchquerung des Raumes drängt ein Bild im Abteifenster so dicht an das nächste, dass beim ungeübten Reisenden ein ähnlicher Schwindel zu vermuten ist, wie er zuvor noch für den Neuankömmling in der städtischen Metropole beschrieben wurde. Das Bewusstsein gerät aufgrund der Reizflut des kilometerlangen Panoramas in die Krise. Paul Virilio zufolge führt das Flimmern der Geschwindigkeit im Abteifenster gar zum Erblinden, zum ‚blinden Passagier‘¹³⁹, der sich nur noch im Schlaf oder in der imaginierten Welt des Reiseromans erretten kann. Die Eisenbahn selbst wird zum Projektil, der Reisende zum Paket, das es mit Hilfe der Dampfkraft möglichst schnell ans Ziel zu überstellen gilt.

Benjamin Gastineau beschreibt aber auch eine Art Blick, die den schnellen ‚Szenenabfolgen‘ während der Eisenbahnreise gewachsen ist. Anstatt bloßer Ermüdung entlocken die neuen Effekte dem modernen Beobachter sogar Entzückung. Gastineau bezeichnet diese *neue* Wahrnehmung als ‚synthetische Philosophie des Auges‘. So wird

¹³⁵ VIRILIO, 1993. S.17.

¹³⁶ HEINE zit. n.: VIRILIO, 1978. S.27. und SCHIVELBUSCH, 2000. S. 39. und KLEINSPEHN, 1989. S.245.

¹³⁷ Vgl. HEINE. In: VIRILIO, 1978. S.28.

¹³⁸ Vgl. SCHIVELBUSCH, 2000. S.61f.

¹³⁹ VIRILIO, 1978. S.25.

die Reise tatsächlich zur panoramatischen, aber erfrischenden ‚Vorstellung‘, in der in jedem Augenblick der Blickpunkt verändert wird:

„Die Dampfkraft, dieser machtvollen Maschinist, verschlingt einen Raum von 15 Meilen pro Stunde und reißt dabei die Kulissen und Dekorationen mit sich [...]. [S]ie konfrontiert den verblüfften Reisenden hintereinander mit fröhlichen und traurigen Szenen, burlesken Zwischenspielen, mit Blumen, die wie Feuerwerk erscheinen, mit Ausblicken, die, kaum daß (sic!) sie erschienen sind, schon wieder verschwinden [...].“¹⁴⁰

Ganz so dürfte es auch Flammarion bei seinen Reisen ergangen sein. Anders ist die Imagination seiner Utopie weitgehend unvorstellbar. Auch Lumen hat es schließlich lediglich mit, zugegeben superlativen, Panoramen zu tun. Analog zu Gastineau wendet er seinen Blick nicht ab. Ganz im Gegenteil: Lumen fokussiert. Das Lichtspiel ist quasi das Zentrum seines Interesses.

Was Gastineau noch mit Theaterszenarien umschreibt, erinnert aus heutiger Sicht natürlich viel eher an das Kino mit seinen bewegten Bildern. Und auch Flammarions, den Reiseerfahrungen nachempfundene Utopie weist, wie bereits gezeigt wurde, deutliche Parallelen mit diesem Medium auf.

Wie der Eisenbahnreisende muss sich auch Lumen, zu Beginn seines Daseins als immaterielle Existenz, zunächst an die Schnelligkeit und Unübersichtlichkeit der ungewohnten Bewegungen gewöhnen. Seine *gedankenschnelle* Beschleunigung führt zu einem ähnlichen Bruch mit den visuellen Gewohnheiten, wie für einen ungeübten Passagier das Transportmittel Eisenbahn. Selbst Lumen ist der unendlichen Flut visueller Reize zunächst nicht gewachsen.

Ein entscheidender Unterschied bzw. Vorteil erleichtert Lumen die Wahrnehmung allerdings erheblich. So liegt ein Grundcharakteristikum des ‚panoramatischen Blicks‘ des Eisenbahnreisenden nämlich in der räumlichen Trennung von beobachtendem Subjekt und wahrgenommenem Gegenstand. Der Reisende sieht „[...] durch die Apparatur hindurch, mit der er sich durch die Welt bewegt.“¹⁴¹ Wie in der Analyse der Wahrnehmungsbedingungen im kosmischen Bilderfluss bereits bemerkt wurde, verschränkt Lumen aber Instrument und Benutzer.¹⁴² Er ist ‚Apparat‘ und ‚Operator‘ in einem. Indem Flammarion die Problematik der willkürlichen Wahrnehmung in einem durch Geleise im Raum fixierten Apparat umgeht, kann sein Roman mehr werden als

¹⁴⁰ GASTINEAU, Benjamin. Zit. n.: SCHIVELBUSCH, 2000. S.59.

¹⁴¹ SCHIVELBUSCH, 2000. S.60/61.

¹⁴² Vgl. Kapitel III.2.1. „Bedingungen der Wahrnehmung im kosmischen Bilderfluss.“

die beliebten Reiseberichte des 18. Jahrhunderts. Lumen entscheidet selbst *was er wann, wie* sieht. Weder Schranken der Geschwindigkeit, noch vorgegebene Spuren, Schienen oder Wege begrenzen seine mögliche visuelle Zeitreise.

Dennoch unterliegt Lumen den Gesetzmäßigkeiten medialer Wahrnehmung: Er sieht, ohne gesehen zu werden. Was aber noch viel wichtiger ist: Er sieht, ohne eingreifen zu können. Bezeichnenderweise ist jenes ‚in die Ferne schweifen‘, jenes ‚mustern‘ und ‚taxieren‘ auch ein Hauptcharakteristikum des Flaneurs im Großstadtgewirr des 19. Jahrhunderts – „alles ansehen, nichts anfassen“¹⁴³ lautet die Devise.

Erst mit der Durchsetzung des Individualverkehrs durch das Automobil wird auch der Fahrzeuglenker etwas an jener Souveränität gewinnen, die dem Eisenbahnpassagier notgedrungen verwehrt bleiben muss. Der *Apparat* hat sich dann bereits von den Gesetzmäßigkeiten des Schienenverkehrs emanzipiert. Ähnlich der Seele Lumen kann der Autofahrer zumindest bedingt entscheiden, was es auf dem *Monitor*, der *Leinwand* der Frontscheibe zu sehen gibt und wie schnell sich die Bilder bewegen sollen, „[...] denn zwischen zwanzig und zweihundert Stundenkilometern ist die Deutlichkeit des vorbeihuschenden Bildes radikal verschieden.“¹⁴⁴

Mit der Durchsetzung des Transportwesens und der Faszination für den Eisenbahnverkehr geht dann schließlich auch eine Veränderung bzw. Vereinheitlichung von Zeitmessung und zeitlicher Wahrnehmung einher, die ihren Ausgang bereits Jahrzehnte zuvor genommen hat.

Bereits im 14. Jahrhundert kam es nämlich durch die Installation von Turmuhren zur allmählichen Abwendung von agrarisch-zyklischen Zeitformen. Mit der Industrialisierung und der Ersetzung bzw. Ergänzung von menschlicher Arbeitskraft durch Maschinen, folgt Ende des 18. Jahrhunderts der Paradigmenwechsel und die notwendige Durchsetzung der von Walter Benjamin begrifflich geprägten ‚homogenen‘, ‚leeren‘ Zeit.¹⁴⁵ Der Maschinentakt ersetzt den Herzschlag und somit den von Jahreszeiten und Ernten bestimmten Lebensrhythmus der einstigen Agrargesellschaft.

Die Eisenbahn sozialisiert diese neue, lineare, abstrakte Zeit auch im bürgerlichen Alltag. Die Einsetzung sogenannter Lokalzeiten zur Regelung des regionalen Eisenbahnverkehrs ist der erste Schritt, die absolute, zunächst nationale, zeitliche

¹⁴³ BENJAMIN, Walter. Zit. n.: KLEINSPEHN, 1989. S.250.

¹⁴⁴ VIRILIO, 1978. S.19.

¹⁴⁵ Vgl. ASENDORF, 1984. S.102.

Vereinheitlichung, die logische Konsequenz. 1880 wird das neue Zeitkonzept in England rechtsgültig und für das gesamte bürgerliche Leben verbindlich.¹⁴⁶

Auch für die Analyse von *Lumen – Histoire d'une Âme* erscheint die veränderte zeitliche Wahrnehmung der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, der eben auch Camille Flammarion zuzurechnen ist, interessant. Wieder fand diese massive Umwälzung des sozialen Lebens ihren Weg in die Ideenwelt seiner Weltraum-Utopie:

Die homogene und leere Zeit verändert Strukturen der Wahrnehmung, schreibt Christoph Asendorf.¹⁴⁷ Die Durchsetzung einer Zeitvorstellung die strikt und unaufhaltsam linear verläuft, suggeriert früher oder später eine Vorstellung von Geradlinigkeit, oder besser gesagt Zielstrebigkeit. In einem solchen Denken wird Geschichte teleologisch und fortschrittlich, der Geschichtsverlauf selbst zur stetigen Höherentwicklung. Auf den ersten Blick erscheint Flammarions Weltraumphantasie als genaue Übernahme solchen Denkens, schließlich bilden die Strahlen des kosmischen Archivs eine schier unaufhaltsame Linie, einen ewig beständigen, kumulierenden Fluss der Geschichte. Was dabei aber nicht vergessen werden darf, ist das Fehlen jeglichen Ziels in diesem Fluss. Das äußerste *Ende*, um ein menschlichen Vorstellungen gerecht werdendes Beispiel anzuführen, wäre nicht der Gipfel der Höherentwicklung, sondern vielmehr der absolute Anfang von allem.¹⁴⁸

Das (Geschichts-)Modell Flammarions entspricht somit weit eher den aufkeimenden Protesten gegen die neuartige, lineare, mechanistische Fortschrittskonzeption, wie sie Mitte des 19. Jahrhunderts laut wurden. Es sind zwar, dem Naturell seiner einstigen Inkarnation entsprechend, weitgehend wissenschaftliche Anliegen, die Lumen mit dem visuellen Genuss im kosmischen Archiv verbindet, das Fehlen möglicher realpolitischer Intervention im Fluss der Geschichte, verleiht seinem Stöbern jedoch dandyhaften Selbstzweck.

Bereits in der ‚Ersten Erzählung‘ trifft Lumen auf die Seele seiner einstigen irdischen Liebe. Gemeinsam erleben sie noch einmal ihre glücklichen Zeiten auf Erden, projiziert durch die Lichtstrahlen des kosmischen Films.¹⁴⁹ Der ewige Fluss der Geschichte kann also auch ohne analytische Nützlichkeit durchforstet werden. Zudem verliert jegliches

¹⁴⁶ Vgl. SCHIVELBUSCH, 2000. S.43-45. und ASENDORF, 1984. v.a. S.107.

¹⁴⁷ ASENDORF, 1984. S.106.

¹⁴⁸ Vgl. Abb.4. S.36.

¹⁴⁹ FLAMMARION, 2007. S.65/66.

Zeitmaß im Weltall an Gültigkeit: „Ob ich ein Jahr oder eine Stunde dazu gebrauche, ist vor der Unendlichkeit genau dasselbe.“¹⁵⁰

Die gesellschaftlichen Wandlungen im Sinneshaushalt des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die ja gerne als Wegbereiter der kinematographischen Wahrnehmung gedeutet werden, dürften also auch in das Werk Flammarions eingeflossen sein. In Bezug auf die Geschwindigkeitszunahme durch die Eisenbahn wurden sie sogar radikalisiert, im Falle der linearen Fortschrittskonzeption beinahe karikiert. Auch *Lumen – Histoire d'une Âme* wird in dieser Arbeit als filmwissenschaftlich/-geschichtlich relevant gelesen. Es scheint ganz so, als würden sowohl gesellschaftliche Veränderungen als auch literarische Utopien, sprich qualitativ völlig verschiedene Phänomene, koalieren, um gemeinsam mit zahlreichen anderen, teils technischen Vorgeschichten, allmählich zugunsten eines im Werden begriffenen Kino-Dispositivs zu konvergieren. „Die Geschichte der audiovisuellen Apparate beginnt [...] nicht mit deren erstem Auftreten, sondern mit deren utopischen und technischen Vorentwürfen. Vorhandene Apparate *und* Utopien finden Eingang in die jeweils neuen Dispositive“,¹⁵¹ glaubt auch Jürgen E. Müller. In Bezug auf die Eisenbahn oder auch die Homogenisierung der Zeit könnte Müllers These in diesem Kontext sogar noch erweitert werden.

Es dürften jedenfalls viele, teils unbekannte Entwicklungen, Erfindungen, Umbrüche bzw. ‚Stränge‘ sein, die das Kino erst möglich oder sogar wahrscheinlich gemacht haben. Die technischen Vorgeschichten des Kinos würden demzufolge ebenso relevant für eine Realisierung von Kino, wie eben utopische Ideen, Wünsche und Traumvorstellungen oder städte- und verkehrsbauliche Veränderungen, die in einer Neu-Konditionierung gängiger Zeit- und Sehgewohnheiten gipfelten.

Die Filmgeschichtsschreibung muss folglich ihr Feld erweitern um (1.) ihrem eigentlichen Gegenstand, nämlich dem Kino, nur annähernd gerecht zu werden und um (2.) endlich mit einer linearen, kausalen, weil zumeist teleologischen Fortschrittsgeschichte zu brechen. Die literarische Utopie in den film- und medienwissenschaftlichen Diskurs mit einzubeziehen ist diesbezüglich freilich nur ein Tropfen auf den heißen Stein. Dass es dieses Tropfens aber allemal bedarf, soll im Folgenden untermauert werden.

¹⁵⁰ FLAMMARION, 2007. S.89.

¹⁵¹ MÜLLER, 2001. S.187.

IV.2. Der Möglichkeit Raum geben – Die Utopie als Methode ‚Neuer Filmgeschichte(n)‘.

In *Die Ordnung der Dinge* schreibt Michel Foucault bezüglich der Analyse der Veränderungen im wissenschaftlichen Diskurs, dass diese „[...] nicht auf derselben Ebene oder als in einem einzigen Punkt gipfelnd dargestellt werden dürften, noch dem Genie eines Individuums, einem neuen Kollektivgeist oder etwa der Fruchtbarkeit einer einzigen Entdeckung zugeschrieben werden dürften [...]“¹⁵² Im Grunde trifft seine ‚Gebrauchsanweisung‘ zur Nutzung seiner Schriften auch einen Kernpunkt der Problematik in der hier im Anschluss zu führenden Diskussion.

Filmgeschichtsschreibung hat lange Zeit versucht Film und Kino als kausale ‚Geschichte der Sieger‘¹⁵³ darzustellen. Das Ziel immer schon vor Augen folgt Erfindung auf Erfindung, Meister auf Meister, Pionier auf Pionier, etc. Im Dezember 1895 dürfen die Gebrüder Lumière schließlich die Früchte aller *gemeinsamen* Arbeit der Öffentlichkeit präsentieren. Ihre erste offizielle Filmvorführung wird in den Geschichtsbüchern gerne zur *Geburtstunde* des Kinos hochstilisiert. Die ständige Höherentwicklung – zumeist einem technischen Telos entgegen – gipfelt also in der absurden ‚*Vernatürlichung* des Historischen‘: Das Ziel scheint erreicht, *das gemeinsame Kind geboren*.

Wo ein Ziel, da auch ein Anfang. So überrascht es keinesfalls, dass teleologische Gedankengänge notgedrungen zur Suche nach der eigentlichen ursprünglichen Initialzündung der Entstehung von Kino führen. Wann beginnt Kino, wann wurde das Kind, überspitzt gesagt, gezeugt? Wieder will sich der/die teleologische HistorikerIn nicht so leicht geschlagen geben und sucht nach dem absoluten, dem *einen* (meist technischen) Ursprung. Von diesem datierbaren Punkt ausgehend, strebt die Entwicklung streng kausal und in stets fortschrittlicher Manier, dem eigentlichen Endzweck, der *Geburt*, entgegen. Technikhistorische Ursprünge gibt es an sich aber viele. Mal finden sie sich bei prä-historischen Höhlenmalereien, mal bei frühen visuellen Trickspielzeugen, wie dem simplen Daumenkino. Der Schwachpunkt solcher Annahmen bleibt in allen Fällen der gleiche: Einen Ursprung zum einzig richtigen,

¹⁵² FOUCAULT, 1974-1. S.13.

¹⁵³ In diesem Fall wird bewusst auf eine Geschlechter-neutrale Formulierung verzichtet. Die Rede ist tatsächlich von der fragwürdigen Vorstellung einer ‚Geschichte der *großen Männer* und *Meister*‘. Diese einseitige Sichtweise zu überdenken, ist eine Ambition dieses Kapitels.

wahren zu erheben, erscheint willkürlich und anmaßend. Zudem stellt sich die Frage wohin eine solche Mutmaßung wissenschaftlich überhaupt führen soll.

Thomas Elsaesser schlägt für die Filmgeschichtsschreibung daher ein Modell Michel Foucaults vor¹⁵⁴: Anstelle der Ursprungssuche tritt bei Foucault die Analyse der ‚Herkunft‘ und der ‚Entstehung‘ in den Vordergrund. Die begriffliche Justierung scheint minimal und doch verändert sich der historische Fokus auf diese Weise immens:

„[...] Die Analyse der Herkunft führt uns [nämlich] **a u c h** zu den unzähligen Ereignissen zurück, durch die (dank denen und gegen die) sich ein Begriff oder ein Charakter geformt haben [...].“ [Hervorheb. S.H.]¹⁵⁵

Entgegen der Ursprungssuche traditionell teleologischer Historie beabsichtigt die Analyse der Herkunft keine ungebrochenen, vergangenen Linien aufzuspüren.¹⁵⁶ Vielmehr beunruhigt sie, „[...] was man für unbeweglich hielt; sie zerteilt was man für eins hielt; sie zeigt die Heterogenität dessen, was man für kohärent hielt.“¹⁵⁷ Anstelle einer linearen Fortschrittsgeschichte, ausgehend von einem gemeinsamen Ursprung, rücken nun viele heterogene, zufällige Evolutionslinien in den historischen Fokus.

Die literarische Utopie ist Teil zumindest einer solchen Evolutionslinie und hilft der Problematik der Teleologie im filmgeschichtlichen Diskurs entgegenzuwirken. Sie bricht nämlich, wie zu zeigen sein wird, mit einer linearen ‚Geschichte der Sieger‘:

In ihrer konventionellen Form, der auch *Lumen – Histoire d’une Âme* zuzurechnen ist, wird sie ohne jegliche Verpflichtung der technischen Realisierbarkeit verfasst. Es sind zunächst bloße Träume, Wunschvorstellungen und von Zwängen der Realität befreite Visionen einer möglichen (medialen) Zukunft, die von den AutorInnen formuliert und zur öffentlichen Diskussion gestellt werden.¹⁵⁸ Freilich muss es nicht immer bei bloßen Träumereien bleiben. Es gibt auch Ausnahmen der Regel, deren Fiktionen tatsächlich realisiert wurden und werden. Konstantin Ziolkowsky als Beispiel, vermochte sich neben seinen Science-Fiction-Romanen auch im Feld der anerkannten Wissenschaften einen Namen zu machen. Der Theoretiker der Astronautik und Raketentechnik gilt heute als realer ‚Vater der Raumfahrt‘.¹⁵⁹ Das Mögliche kann also durchaus ins

¹⁵⁴ Vgl. u.a. ELSAESSER, 2002. S.287.

¹⁵⁵ FOUCAULT, 1974-2. S.89.

¹⁵⁶ Vgl. ELSAESSER, 2002. S.287.

¹⁵⁷ FOUCAULT, 1974-2. S.90.

¹⁵⁸ Vgl. DEMANDT, 1984. S.17.

¹⁵⁹ Vgl. NICHOLLS, 1983. S.6.

Tatsächliche umschwenken. Auch Flammarions Utopie fand auf die eine oder andere Art ihren Weg herüber in die Welt des Realen. Seine Imagination zukünftiger medialer Wahrnehmung hat sich, wie bereits gezeigt wurde, zu gewissen Teilen bewahrheitet. Der Roman hätte aber auch ohne diese Realisierung seine Bedeutung, nur nicht in diesem filmwissenschaftlichen Kontext.¹⁶⁰

Die Utopie bedarf keiner (technischen) Verwirklichung um zu gelten. Wo der Möglichkeit des Scheiterns, sprich der Nicht-Realisierung formulierter Träume, immer genug Platz eingeräumt wird, kann streng genommen von keiner linearen, teleologischen Geschichte gesprochen werden. Eben dieses Faktum macht die Utopie für die Analyse geschichtlicher Modelle so interessant und für die Filmgeschichtsschreibung nützlich. Es gilt das ‚Scheitern‘, den ‚Zufall‘ und den ‚Irrtum‘ auch außerhalb utopischer Narrative, vielleicht eben sogar im Umfeld ‚Neuer (Film-)Geschichte(n)‘, als zentrale Figuren des Historischen anzuerkennen. Denn wie Foucault in *Die Ordnung des Diskurses* schreibt, muss der Irrtum in der Historie nicht immer eine negative Rolle übernehmen.¹⁶¹ Oft ist er von der Wahrheit gar nicht zu trennen und somit historisch wirksam.¹⁶²

Die seit den 1980er Jahren stärker forcierte Reform traditioneller Filmgeschichtsschreibung erwägt unter dem Banner der ‚New Film History‘ ähnliche Änderungen historischer Lesarten.¹⁶³ Thomas Elsaesser schreibt in diesem Zusammenhang:

„[...] Über jeder These von der geschichtlichen Notwendigkeit des Kinos wird vergessen, wie viele der entscheidenden wissenschaftlichen ‚Entdeckungen‘ in der Tat ‚Nebenprodukt[e] anderer, weitaus dringenderer Anliegen‘ und nicht selten das Resultat eines [...] ‚objektiven Zufalls‘ waren.“¹⁶⁴

¹⁶⁰ Vgl. S.74.

¹⁶¹ Vgl. FOUCAULT, 1977. S.22.

¹⁶² Auch eine ‚Geschichte der VerliererInnen‘ kann für historische Forschung relevant sein. Vivian Sobchack schreibt dazu in Bezug auf die Filmgeschichtsschreibung: „Indeed, the new historian realizes that ‚errors, inventions, and myths lead us through and beyond facts of their meanings‘, that the ‚dubious reliability‘ of such ‚wrong‘ tales enhances their historical value in that they ‚allow us to recognize the interests of the tellers, and the dreams and desires beneath them‘.“ SOBCHACK, 2004. S.313.

¹⁶³ Weitere Beispiele werden v.a. in Kapitel IV.2.3. ‚Der Griff nach den Sternen: Risiken wagen, Subjektivität eingestehen – Utopie und ‚New Film History‘“ diskutiert.

¹⁶⁴ ELSAESSER, 2002. S.250.

Wird Irrtümern und Zufällen genügend Relevanz eingeräumt, so muss Teleologie im Grunde genommen verworfen werden. Ihrem Wesen nach entbehren nämlich sowohl der Zufall als auch der Irrtum ein ihnen innewohnendes Ziel und widersprechen somit der teleologischen Auffassung von der Kontinuität (meist) technischer Entwicklungen. So gesehen fehlt der teleologischen Vorstellung annähernd *schicksalhaften* Entstehens (von Kino) jegliche Grundlage.

Elsaesser zufolge, übersieht die traditionelle Filmgeschichtsschreibung eben bei aller (vergeblicher) Suche nach dem Ursprung, nur zu gerne die anfänglich oft völlig ungewisse Zukunft zahlreicher technischer Apparate.¹⁶⁵

„Warum wollten Wrights ein Flugzeug bauen? Um Arbeitsplätze für Stewardessen zu schaffen? Oder uns die Möglichkeit zu geben, Vietnam zu bombardieren? Nein, ich denke, alles, was sie wollten, war, zu sehen, ob sie es konnten. Ich denke, deswegen schossen die russischen Wissenschaftler den ersten Satelliten in den Weltraum, gleichgültig, welchen angeblichen Nutzen sie daraus zogen. Aus keinem anderen Grund, als zu sehen, ob sie es konnten, wie Kinder, die einen Knallkörper unter eine Blechdose legen, um zu sehen, ob sie hochgeht. Und ich denke, das ist Grund genug.“¹⁶⁶

Was Dr. Danziger in Jack Finneys Science-Fiction-Kriminalroman *Von Zeit zu Zeit* für die Wissenschaft im Allgemeinen bemerkt, trifft im Endeffekt auch auf mediengeschichtliche Phänomene zu: Dass die elektrische Glühbirne für die Projektion bewegter Bilder in verdunkelten Räumen relevant werden könnte, dürfte Edison ebenso unklar bzw. gleichgültig gewesen sein, wie die Erfindung des Telefons kaum zukünftige digitale Vernetzung von Daten im Internet vorhersehen ließ. Zufälle bestimmen den Lauf der Dinge (mit). Anders formuliert: Technische Apparate und deren ErfinderInnen bzw. PatentbesitzerInnen entbehren vielfach der Vorstellung von jener Zukunft, zu deren Wegbereitern sie unbewusst bereits geworden sind bzw. retrospektiv von der Geschichtsschreibung erhoben werden.

Wie verhält sich dagegen die Utopie, insbesondere jene Flammarions? Fehlt auch ihm bzw. seiner Vision die geforderte Vorstellung vom noch zukünftigen Film und Kino?

Lumen – Histoire d'une Âme verbindet das technische Wissen Flammarions und die strukturellen Gegebenheiten seiner Gegenwart mit einer utopisch-phantastischen Vorstellung von Zukunft und Jenseits. Obgleich die Intention der Realisierung bzw. der

¹⁶⁵ Vgl. RUCHATZ, 1996. S.66.

¹⁶⁶ FINNEY, 1998. S.84.

Glauben an die Wahrhaftigkeit seiner post-mortalen Theorien womöglich gar nicht gegeben waren, also schlichtweg narrative Fiktion intendiert war, bleibt sein Konzept im Hinblick auf eine Vorgeschichte von Kino konsistent: Flammarion vermag sein Wissen über die Chronophotographie mit der Annahme der Existenz kosmischer Bildarchive zu verschalten. Seine Phantasie gewährt die Weitsicht gespeicherte (Stand-)Bilder auch wieder in Bewegung zu setzen bzw. zu kontinuierlichen wahrnehmbaren Bewegungsabläufen zu synthetisieren. In seinem speziellen Fall bleibt es nicht bei der Analyse von Bewegung an sich. Flammarion ergänzt die wissenschaftlichen Bestrebungen der Chronophotographen mit dem Faktum der ‚Handlung‘. Darin liegt ein großer gedanklicher Vorsprung zu Entwicklungen seiner Zeit und die unübersehbare Nähe zum späteren Phänomen Kino.

„Wie ein Mensch geht, das ist eine Frage. Aber wo eine Person herkommt und wo sie hingeht, schon gar wozu, das ist eine ganz andere Frage; vom Film aber kann man allenfalls im Zusammenhang mit der zweiten Frage sprechen.“¹⁶⁷

Im ‚kosmischen Film‘ bewundert Lumen vollständige, bewegte *Szenen* und *Handlungsabläufe*, sprich *Bewegungsbilder*. Lumen kann sich *zurücklehnen* und das kosmische Schauspiel, das jenseitige Kino genießen. Der Weltraum wird zum Kinoraum und bleibt nicht, wie zunächst noch bei Eberty oder Babbage, Speicher und Bibliothek. So gesehen müsste die Filmgeschichtsschreibung Flammarion als einen unbewussten Wegbereiter und Visionär der populären Kinematographie anerkennen. Die mögliche Welt des *Kinos* wird in seiner Utopie zur tatsächlichen Realität seines fiktiven Helden. Der Bereich des Möglichen ist in diesem speziellen Fall also bereits in jenen des (fiktiven) Tatsächlichen übergegangen, während die reale Gegenwart des Autors noch einige Jahrzehnte warten muss, um tatsächliche Filmbilder auf der Leinwand bewundern zu können. Gemäß den Charakteristika utopischer Literatur imaginiert Flammarion eine von visionärer ‚Neuartigkeit‘ durchtränkte Welt des 19. Jahrhunderts. Die *alte* Welt, sprich die reale Gegenwart von Autor und LeserInnen, kollidiert mit einer von seiner ‚Kreativität‘ erzeugten Welt des *Morgen*. Flammarions gekonnter Spagat zwischen tatsächlicher Wissenschaft und möglicher, utopischer Fiktion kann somit als frühes Beispiel einer zu seinen Lebzeiten langsam an Popularität

¹⁶⁷ ENGELL, 1995. S.46.

gewinnenden, literarischen Gattung gezählt werden. Die Rede ist von der Science-Fiction und ihrer charakteristischen Verknüpfung von Wirklichkeit und Möglichkeit.¹⁶⁸

Flammarions Utopie transportiert sowohl ‚Neuartigkeit‘ als auch ‚Kreativität‘ und nimmt Wahrnehmungsweisen des noch zukünftigen Kinos vorweg. Literatur wird auf diese Weise Teil der wahrscheinlich unzähligen, parallelen Vorgeschichten dieses Mediums; sie wird zu einem Strang eines umfangreichen Kino-Dispositivs. Der Begriff ‚Dispositiv‘, wie er in dieser Arbeit verwendet wird, blieb bisher weitgehend unerklärt. Das soll an dieser Stelle nachgeholt werden, um darauf aufbauend, die Bedeutung der Utopie für die Historie darlegen zu können.

IV.2.1. Exkurs: Das Dispositiv – Kreatives Durcheinander.

Nicht nur Gilles Deleuze stellt sich die Frage *Was ist ein Dispositiv?*¹⁶⁹ und doch entspricht sein Versuch der Beantwortung am ehesten dem Verständnis des vieldiskutierten Begriffs in dieser Arbeit.

Schon bei Foucault entspricht das Dispositiv einer Vernetzung verschiedenster heterogener Aspekte und Elemente.¹⁷⁰ Deleuze spricht daran anschließend von einer Art Durcheinander, einem linearen Ensemble bzw. von Linien verschiedenster Natur¹⁷¹, die sich in beständiger Unrast „[...] nicht damit begnügen, ein Dispositiv zusammenzustellen, sondern die es [...] durchqueren und mit sich fortreißen.“¹⁷² Wo niemals Ruhe herrscht, muss es notgedrungen zu Überkreuzungen und Vermischungen der Linien kommen. Linien, Kurven und Stränge variieren, mutieren, bilden neue, wenden sich einander zu oder auch wieder ab.

Was sind aber diese ominösen Linien? Bei Foucault sind es Diskurse, Institutionen, Gesetze, Reglementierungen und Lehrsätze, Gesagtes wie auch Ungesagtes (...). „Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“¹⁷³ Apparate, Institutionen sowie Techniken, Praktiken und auch die ausführenden, handelnden oder auch nicht handelnden Menschen bekommen innerhalb

¹⁶⁸ Vgl. ENGELL, 1995. S.44f.

¹⁶⁹ Vgl. DELEUZE, 1991.

¹⁷⁰ Vgl. FOUCAULT, 1978. v.a. S.199f.

¹⁷¹ Vgl. DELEUZE, 1991. S.153.

¹⁷² DELEUZE, 1991. S.153.

¹⁷³ FOUCAULT, 1978. S.119f.

des Dispositivs ihren Platz zugewiesen und konstituieren dieses in derartiger *Wechselwirkung* (mit).

Die Überführung seines Begriffs in die Medienwissenschaft erfährt durchaus Konjunktur.¹⁷⁴ Im Rahmen der Medienwissenschaft, insbesondere auch bei Christian Metz, *beschreibt* das Dispositiv oftmals die kulturell erlernte bzw. anerzogene Struktur der Kinorezeption.¹⁷⁵ Die Konstellation ‚Apparatur – Mensch – Kinoraum – Leinwand‘ steht hierbei weitgehend im Vordergrund. Technische Apparate, Literatur, Institutionen und Patentregelungen wären gleichfalls Linien, Kurven und Stränge eines Kino-Dispositivs wie Rezeptionsbedingungen, Zufälle, Irrtümer, SiegerInnen, VerliererInnen sowie ihr Gesagtes und Ungesagtes, etc...

In den literarischen Utopien finden sich bereits sehr frühe Beschreibungen filmischer Wahrnehmung. Indem sie noch unrealisierte *Träume* thematisieren und ihrer Zeit, überspitzt gesagt, immer ein Stück weit voraus sind, transportieren sie gewisse Tendenzen zur historischen Diskontinuität. Im Falle Flammarions überführt die Utopie dispositive Rezeptionsstrukturen des noch zukünftigen Mediums Kino (und möglicher Medien darüber hinaus) in die notgedrungen schriftlichen oder mündlichen Diskurse vor-filmischer Zeit. Erst die technische Realisierung der kinematographischen Apparatur wird diese dispositiven Strukturen, denen die Seele Lumen im Roman unterworfen ist, mehr oder weniger real erfahrbar machen: Durch die Platzierung der Menschen vor der Leinwand und die durch Lichtstrahlen auf diese projizierten Bilder, wird die Filmrezeption im Kinosaal möglich bzw. Kino erfahrbar. Ohne Apparatur bleibt der Saal dunkel und die Leinwand, Leinwand, aber eben nicht Film. Umgekehrt ist aber auch jede Apparatur ohne das Verständnis für deren Nutzung irrelevant – Erst das wechselseitige Zusammenspiel der heterogenen Linien des Dispositivs macht dieses als solches funktional. Die literarische Utopie wird in dieser Arbeit als Teil bzw. Linie des Kino-Dispositivs verortet. Indem sie frühzeitigen Genuss an der Rezeption bewegter, *medial reproduzierter* Bilder formuliert, nimmt sie vorweg, was Kino später ausmachen wird und führt die Möglichkeit filmischer Wahrnehmung in das Bewusstsein einer dem ‚Regime des Symbolischen‘ bzw. der Schriftkultur unterworfenen Gesellschaft des frühen 19. Jahrhunderts.

¹⁷⁴ Vgl. u.a. HICKETHIER, 2002. oder PAECH, 2003.

¹⁷⁵ Vgl. PAECH, 2003. S.476f.

IV.2.2. „Heute ist Morgen.“ Zwischen Zeiten und Dispositiven – Die Utopie als ‚Dreibein des Historischen‘.

Zu Beginn des Kapitels wurde die Frage aufgeworfen, wo und wann das ominöse (mediale) ‚Neue‘ eigentlich beginnt.¹⁷⁶

Der Dispositiv-Begriff bekommt speziell in der Auslegung von Gilles Deleuze eine gewisse Charakteristik der Dynamik. Unter all der heterogenen Vielfalt des eben beschriebenen Dispositivs, finden sich ihm zufolge zwei Parameter, die sich durch ihre Eignung ‚schöpferische Wege‘ vorzuzeichnen, sprich dem ‚Neuen‘ dynamisch *entgegenzustreben*, besonders auszeichnen. Sie scheinen der Beantwortung der hier gestellten Frage somit dienlich.

„Jedes Dispositiv wird [...] durch seinen Gehalt an Neuartigkeit und Kreativität definiert, womit gleichzeitig seine Fähigkeit bezeichnet ist, sich selbst zu transformieren oder sich bereits zugunsten eines Dispositivs der Zukunft aufzuspalten [...].¹⁷⁷

Wie zuvor erläutert wurde, vermag die Utopie Flammarions solche ‚Neuartigkeit‘ und ‚Kreativität‘ bzw. solche Diskontinuität zumindest zur Diskussion zu bringen. Bereits im 19. Jahrhundert imaginiert er eine für diese Zeit völlig fremde Form medialer Speicherung und Wahrnehmung. Fungiert seine Fiktion somit als schöpferischer Strang eines *noch*-Schrift-Dispositivs und hält Einzug in ein im Werden begriffenes Dispositiv Kino?

Die Möglichkeit solcher Argumentation scheint einleuchtend. Will man die Frage mit „Ja“ beantworten, so sollte auch eine weitere evidente Konsequenz nicht außer Acht gelassen werden: Wenn die Literatur Einzug in das im ‚Werden‘ begriffene Kino-Dispositiv hält, also unmittelbar beteiligt ist an einer radikalen Neu-Werdung, die im großen Medienwechsel Ende des 19. Jahrhunderts real wahrnehmbar wird, so müsste sie zugleich ihre Leserschaft hinsichtlich der Wahrnehmung ihrer eigentlichen, unmittelbaren Gegenwart beeinflussen.

Zu Beginn des Kapitels wurde festgehalten, dass utopische Literatur die technischen Fesseln ihrer Zeit thematisiert und somit auch die Gegenwart mit all ihren Handicaps und noch nicht realisierten Träumen und Wunschvorstellungen ausstellt. Sie konstituiert

¹⁷⁶ Vgl. S.50-52.

¹⁷⁷ DELEUZE, 1991. S.159.

quasi mit, was rückwirkend als das *Alte*, das *Rückständige* bezeichnet werden wird, also das eigentliche *Heute* der Leserschaft. Einfacher formuliert: Der These folgend blickt die Utopie nicht nur in eine mögliche Zukunft, sondern wirft ihren prüfenden Blick auch gleich auf das Gegenwärtige. Denn „[s]o viel scheint gewiss: in der Science Fiction spiegelt sich das historische Selbstverständnis der Gegenwart [...]“. ¹⁷⁸

Die Art und Weise wie in *Lumen – Histoire d'une Âme* Wandlungen und Umbrüche im Sinneshaushalt der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts thematisiert werden, belegt Flammarions Gespür für das eigentlich Aktuelle seiner Zeit. Um diese Gedanken zu transportieren muss er sich der Schrift als einziger Methode der Speicherung, Vermittlung und Verarbeitung von Geschichte (und Geschichten) bedienen. Seine Vision historischer Speicherung in einer Art kosmischem *Bildarchiv*, führt die monopolistische Verbindlichkeit im Informationsaustausch des 19. Jahrhunderts direkt ins Bewusstsein seiner ZeitgenossInnen. Eine solche Bewusstwerdung kann ‚Überraschung‘ und ‚Befremden‘ hervorrufen. Dem französischen Historiker Fernand Braudel zufolge, sind jene Erkenntnismittel für das Verständnis der eigenen, unmittelbaren Umgebung unverzichtbar: Es gibt eben Dinge die man nicht kennt, gerade weil man sie zu gut kennt. ¹⁷⁹ „Größter gemeinsamer Nenner aller Utopien [...] ist die Annahme, daß (sic!) das, was beschrieben wird, nicht, noch nicht oder buchstäblich anderswo Ereignis ist.“ ¹⁸⁰ Utopische Fiktion kann den nötigen (imaginären) Abstand, die nötige Entfernung vom eigentlichen *Heute* vermitteln und somit bisher verborgene Realitäten zu Tage fördern.

Der Blick in eine mögliche Zukunft wird dann zum imaginären Ausweg oder aber auch schlichtweg zum beengten Gefängnis; das Wissen um die Schranken der unmittelbaren Gegenwart kann beklemmend wirken, der Traum von der utopischen Zukunft dagegen zum verlockenden Ausweg werden.

„Weißt du was für ein Tag heute ist? [...] Heute ist Morgen!“, frohlockt der im immer selben *Heute* gefangene Wetterreporter Phil Connors in *UND TÄGLICH GRÜBT DAS MURMELTIER* ¹⁸¹ nachdem der Bann endlich gebrochen ist. Die Utopie scheint einen zumindest imaginären Ausweg aus einer ähnlichen Misere zu bieten: Im Feld des Utopischen ist das *Heute* schon immer vom *Morgen* durchsetzt (und umgekehrt).

¹⁷⁸ SALEWSKI, 1986. nicht durchnummeriertes Vorwort.

¹⁷⁹ Vgl. BRAUDEL, 1977. S.181.

¹⁸⁰ SALEWSKI, 1986. S.8.

¹⁸¹ *UND TÄGLICH GRÜBT DAS MURMELTIER*, 1993.

Auch in der heutigen Zeit hat die Utopie ihre Rolle nicht abgelegt. Die transportierten Vorstellungen der nahen Zukunft sind heute freilich vollkommen andere als zur Zeit Flammarions. Viele Utopien haben sich bereits bewahrheitet und so müssen neue Fantasien neue Einblicke in ein mögliches *Morgen* gewähren. „Say goodbye to your old stale futures!“¹⁸² In Zeiten von Computer und Internet rücken Begriffe wie ‚Cyberspace‘ oder ‚Virtual Reality‘ in den Fokus des Interesses. Aktuelle Wahrnehmungsrevolutionen im Rahmen der Digitalisierung finden gegenwärtig im utopischen Weitblick ihre Überspitzung, ihren Superlativ. Neben William Gibsons Science-Fiction-Roman *Neuromancer*¹⁸³ aus dem Jahr 1984 wäre in diesem Zusammenhang auch die populäre MATRIX-Trilogie¹⁸⁴ zu nennen. Nicht nur die Inhalte haben sich schließlich verändert, sondern auch ihre Medien. Science-Fiction hat sich vom verpflichtenden Monopol der Schriftkultur befreit. Die geschichtliche Konsequenz bleibt aber die gleiche: Durch den Blick ins *Morgen* offenbart die Gegenwart ihr Gesicht, wird greifbar und konstituiert sich. Künstliche Intelligenzen, Computer-Universen oder das allmähliche Verschwimmen von digitaler und analoger Realität zeigen auf was *Heute* noch nicht, oder zumindest nicht in voller Konsequenz mach- bzw. erlebbar ist, aber vielleicht einmal sein wird.

Somit kommt der Utopie bzw. der Science-Fiction eine herausragende Position im weiten Feld der Geschichte zu. Sie steht gewissermaßen zwischen den Zeiten. Selbst eine scheinbar völlig fiktive Welt, wie die Cyberpunk-Gesellschaft in *Neuromancer*, speist ihre Grundessenz aus dem Alltag, der Umwelt des Autors. Am Beispiel Flammarions wurde dies bereits aufgezeigt. Die Utopie gewährt somit Einblicke in das *Heute* und das *Morgen*. Fällt dann eine bereits als historisch zu bezeichnende Schrift (wie *Lumen – Histoire d'une Âme*) in den Fokus des Interesses, steht man mit einem (dritten) Bein auch gleich noch im *Gestern*.

„[...] Die Science Fiction [und die Utopie; S.H.] des 19. Jahrhunderts [...] ist Ausdruck des historischen Selbstverständnisses der Zeit, eine hervorragende Quelle zur Geistesgeschichte [...]. Der Historiker legt an sie die Sonde der Quellenkritik und deutet in ihnen das Wesen und den Geist der Zeit.“¹⁸⁵

¹⁸² STERLING, Bruce. Zit. n. GIBSON, 1984. Nicht durchnummerierte Kritiken am Buchbeginn.

¹⁸³ Vgl. GIBSON, 1984.

¹⁸⁴ Vgl. THE MATRIX, 1999. THE MATRIX RELOADED, 2003. THE MATRIX REVOLUTIONS, 2003.

¹⁸⁵ SALEWSKI, 1986. S.27f.

So gesehen wird die Lektüre von Flammarions Weltraumutopie selbst zu einer Art Zeitreise. Seine Gedankenwelt lässt jene des 19. Jahrhunderts für den/die LeserIn des 21. Jahrhunderts durchscheinen. Besonders in der Figur Quaerens lassen sich Interessen, Haltungen und Fragen der damaligen Wissenschaft, insbesondere der Astronomie, herauslesen. Er verkörpert praktisch das damalige *Heute* (also unser *Gestern*) das in den Dialog mit seiner (und unserer) *Zukunft* tritt. Die Figur oder Seele Lumen übernimmt diesen fiktionalen Part, der sowohl Quaerens, als auch der realen Leserschaft Einblicke in eine mögliche (mediale) *Zukunft* gewährt. Aus heutiger (v.a. film- und medienwissenschaftlicher) Sicht hat sich Flammarions spekulative Phantasie teilweise bewahrheitet. Natürlich sind es keine Seelen die sich heute reißenden Bilderflüssen aussetzen (Obwohl: Was wäre wenn...?), doch konnten die Visionen auf die eine oder andere Art in unsere Welt des Tatsächlichen herübergeholt werden. Das Kapitel zum Thema Prä-Kinematographie hat dies bereits aufgezeigt.

Das Besondere an *Lumen – Histoire d'une Âme* liegt darin, dass es damit noch nicht getan ist. Flammarions Vorstellung medialer Wahrnehmung übertrifft auch unsere Gegenwart noch bei Weitem. Seine Utopie von *Gestern* blickt selbst noch in unser (Über-)Morgen. Wie noch zu zeigen sein wird, sind es nicht bloß prä-kinematographische Filmbilder, die es in seinem Werk zu finden gibt, sondern gar post-kinematographische Bilderflüsse, ohne Apparatur, Einzelbild und dispositiver Rezeptions-Strukturen. „The very materiality of traditional media will become obsolete“, prognostiziert Jan-Christopher Horak in *Old Media Become New Media*.¹⁸⁶ Flammarion wusste davon schon 150 Jahre zuvor zu berichten.

Als ‚Dreibein der Geschichte‘¹⁸⁷ stehen Science-Fiction und Utopien also stabil und sicher zwischen Zeiten und Dispositiven. Sie gewähren dem/der aufmerksame(n) HistorikerIn einen kurzen Blick auf die eigentliche Grundessenz aller Historie: Das ‚Werden‘.¹⁸⁸

¹⁸⁶ HORAK, 2003. S.13.

¹⁸⁷ Hier muss der Vollständigkeit halber angeführt werden, dass natürlich nicht jedes utopische Werk dieses Bild des ‚Dreibeins‘ erfüllt. Für gewöhnlich koalieren lediglich Gegenwart und Vergangenheit (bei historischen Werken) oder Gegenwart und Zukunft (bei aktuellen Werken). Da Flammarions Roman aber selbst die heutige mediale Realität noch bei Weitem übertrifft, kommt seiner Utopie eine geschichtliche Sonderstellung zu. In ihr fallen Vergangenheit, Gegenwart und mögliche Zukunft zusammen. Ein weiteres Beispiel wäre möglicherweise *Le Vingtième Siècle* von Albert Robida. Vgl. ROBIDA, 2004.

¹⁸⁸ Es dient nicht dem Zweck der Voraussage, den Fokus auf das ‚Werden‘ zu legen, meint Michel Foucault. Die Aufmerksamkeit gilt vielmehr dem ‚Unbekannten‘, das (vielleicht schon) an die Tür klopft, ein Klopfen das in der Welt des ‚Möglichen‘ (bzw. ‚Unbekannten‘) der utopischen Literatur besonders deutlich ertönen dürfte. Vgl. DELEUZE, 1991. S.160f.

Wo alles ‚wird‘, kann nichts von einem Moment auf den anderen ‚sein‘. Es gibt dann keine *Geburt* von Kino oder Fernsehen (etc.), lediglich eine Art ‚Sichtbarmachung‘ längst (ko)operierender Stränge. Mit der ersten Filmvorführung wird das beständige ‚Werden‘ schlagartig für die Masse sicht- und konsumierbar. Sie soll dem neuen Götzen ruhig frönen und das ‚Neue‘ feiern. Die Geschichtsschreibung dagegen sollte mehr Weitsicht walten lassen. Während man nämlich versucht das ‚Neu(e)‘(-*Geborene*) historisch festzuhalten, ist es schon längst wieder im Wandel, sprich in neuerlichem ‚Werden‘ begriffen.

Es gibt also kein Ziel oder Telos, kein ‚Neues‘ an sich. Scheint es erreicht, haben sich längst wieder neue *Ziele* aufgetan, ohne jemals einen finalen Endzweck durchscheinen zu lassen. In ihrem krampfhaften Versuch Umbrüche, Ursprünge und Wandlungen zu datieren, muss teleologische Geschichtsschreibung der eigentlichen Gegenwart notgedrungen immer einen entscheidenden Schritt hinterherhinken. Dies zu ignorieren ist ihre eigentliche Schwäche.

Im Geiste Wittgensteins sollte(n) sich also auch die so genannte(n) ‚Neue(n) Filmgeschichte(n)‘ nicht davor sträuben, das Denkbare als zumindest möglich anzunehmen und das Utopische in ihrer Historie geltend zu machen bzw. sogar als gewichtige Quelle mit einzubeziehen. „Man könnte [nämlich] sogar die Meinung vertreten, daß (sic!) die Science-Fiction [und die Utopie; S.H.] dazu beiträgt, eben die Zukunft, die sie beschreibt, zu schaffen, indem sie die Menschen geistig darauf vorbereitet.“¹⁸⁹

Die Utopie als Methode und die viel zu lange verpönte Frage nach dem ‚Was wäre wenn...?‘ würde dieser Möglichkeit Rechnung tragen. Kontrafaktische Überlegungen, wie sie im wissenschaftstheoretischen und soziologischen Diskurs zumindest (an)diskutiert wurden¹⁹⁰, könnten zudem das Feld der Filmgeschichtsschreibung erweitern und dabei helfen, dem Dispositiv Kino unter neuen Perspektiven habhaft zu werden.

¹⁸⁹ NICHOLLS, 1983. S.6.

¹⁹⁰ Vgl. v.a. REDER, 2004.

IV.2.3. Der Griff nach den Sternen: Risiken wagen, Subjektivität eingestehen – Utopie und ‚New Film History‘.

Als ‚Dreibein des Historischen‘ nimmt so manche literarische Utopie ihren Platz im weiten Feld der Geschichte ein. Stabil steht sie derart zwischen Zeiten und Dispositiven verankert. Was leistet sie aber *für* die Geschichte und insbesondere die Filmgeschichtsschreibung?¹⁹¹

Die Utopie Flammarions ist Teil der Literaturgeschichte und gleichwohl Strang eines Kino-Dispositivs. Sie ist kein Film aber von film- oder kinogeschichtlicher Bedeutung. Damit ihr diese Bedeutung überhaupt zukommen kann, bedurfte es zunächst der Reform traditioneller Geschichtsforschung, einer Entwicklung, die im Rahmen der Filmgeschichtsschreibung v.a. unter der Bezeichnung ‚New Film History‘ ihren Lauf nahm und nimmt.¹⁹²

‚New Film History‘ wendet sich im Wesentlichen gegen meist ältere kanonische Filmgeschichtsmodelle die, der Kritik zufolge, nicht im Stande sind, den wahren Umfang des Forschungsgegenstands Kino zu erfassen.

„[...] Das zentrale Forschungsprojekt der *New Film History* [...] definiert und (re)konstruiert sich in Opposition zu ‚klassischen‘ Werken und zu einer ‚klassischen‘ Methode.“ [Hervorheb. i. Orig.; S.H.]¹⁹³

Thomas Elsaesser schreibt dazu in seinem vielzitierten, weil wegweisenden Artikel in *Sight and Sound*: „Old film history [is] conceived as a history of films following each other in orderly progression or of film-makers passing on the torch of innovation [...]“¹⁹⁴

Das Problem solch *alter* Geschichte ist offensichtlich: Periode fügt sich scheinbar nahtlos an Periode.¹⁹⁵ Eine vordergründige Leistung der ‚New Film History‘ ergibt sich

¹⁹¹ Teleologisches Geschichtsdenkens zu hinterfragen, von einer bloßen ‚Geschichte der Sieger‘ Abstand zu nehmen oder der Verzicht auf exakte Datierungen von so genannten Ursprüngen (oder gar *dem* Ursprung), sind Beispiele solcher Leistungen und wurden zum Teil bereits kurz behandelt.

¹⁹² Natürlich gibt es auch Reform-Bemühungen innerhalb des filmhistorischen Diskurses, die ohne die Bezeichnung ‚New Film History‘ auskommen und dennoch damit in Verbindung gebracht werden können. Die Verwendung des Begriffs in dieser Arbeit soll niemanden ausschließen, sondern ähnliche Bemühungen vereinen und zusammenführen.

¹⁹³ KUSTERS, 1996. S.40.

¹⁹⁴ ELSAESSER, 1986. S.247.

¹⁹⁵ Hickethier verweist diesbezüglich auf Koselleck und Stempel, die, wie er selbst, in der teleologischen Geschichtskonstruktion die „historiografische Narrativik des erzählenden ‚Und – dann – und – dann‘ [...]“ begründet sehen. HICKETHIER, 1989. S.18.

folglich bereits in der Neuformulierung ihres Forschungsgegenstandes, welche der hier vorliegende Arbeit bzw. *Lumen – Histoire d'une Âme* wiederum erst zu filmgeschichtlicher Relevanz verhilft.

„The cinema is a complex historical, sociological, legal and economic phenomenon: films are merely one manifestation of the working of the system as a whole, and it is the system which fascinates [...].“¹⁹⁶

„New Film History“ anerkennt eine Vielzahl von parallelen, überlappenden (Vor-)Geschichten des Kinos. Wo viele heterogene Stränge historisch konvergieren, muss von der Idee *einer* Kinogeschichte Abstand genommen werden. Das soziale wie kulturelle Umfeld, Produktions- und Rezeptionsgeschichten interessieren den/die neue(n) FilmwissenschaftlerIn nun ebenso, wie die unzähligen Filme und Genres, die im traditionellen historischen Fokus zentral waren. *Kinogeschichte(n)* soll(en) die traditionelle *Filmgeschichte* ersetzen bzw. ergänzen: „New Film History [...] should really be called New History of the Cinema.“¹⁹⁷

So kann es sogar vorkommen, dass filmgeschichtliche Forschungen gänzlich ohne die Sichtung von Filmen auskommen. Angelehnt an die Philosophie Michel Foucaults rücken zudem Macht- und Legitimierungsprozesse in den Fokus des Interesses. Das Feld hat sich erweitert. Selbst Ökonomen sind nun in der Lage Filmgeschichte(n) zu schreiben, denn sowohl filmische als auch nicht-filmische Quellen helfen das kinogeschichtliche ‚Werden‘ zu erfassen. Im Folgenden soll die Notwendigkeit bzw. Nützlichkeit der ‚Utopie als Methode‘ innerhalb dieser ‚New Film History‘ präzisiert und anhand von Beispielen konkretisiert werden.

Camille Flammarions Mitte des 19. Jahrhunderts entstandene literarische Utopie stellt ein Kapitel der vielen (Vor-)Geschichten von Kino dar. Dass die Kapitel niemals nahtlos und linear ineinander übergehen, darf hierbei nicht vergessen werden. ‚Linearität‘ verliert im Rahmen der ‚New Film History‘ ohnehin ihre generelle, geschichtliche Vorrangstellung. Anstelle *einer* linearen Evolution rücken Netzwerke und dynamische Konstrukte, die mehr oder weniger deutlich miteinander kooperieren. In solch heterogenen Netzwerken fehlt die für die Teleologie so wichtige Kontinuität

¹⁹⁶ ELSAESSER, 1986. S.247.

¹⁹⁷ ELSAESSER, 1986. S.247.

der Entwicklungen und Erfindungen. Ohne Linearität fällt es somit zunehmend schwerer, ein striktes Telos zu erkennen und zu bezeichnen.

Wie bereits gezeigt wurde, vermag auch die Utopie ihren Teil zur Tilgung teleologischer Begrifflichkeit im (film)geschichtlichen Kontext beizutragen: In ihrer Formulierung des ‚Möglichen‘ räumt sie dem Scheitern, dem Zufall und Irrtum den nötigen Platz ein.¹⁹⁸ Sie wagt sich hinaus auf den ‚Ozean des Möglichen‘¹⁹⁹, in dem die Wirklichkeit lediglich eine kleine Insel bildet. Neben den sichtbaren, bereits geschriebenen ‚Geschichten der SiegerInnen‘ finden sich in den Weiten dieses Ozeans auch gleich Unmengen von historischen VerliererInnen, Sackgassen und Fehlern, die in Folge geschichtlicher Neu-Perspektivierungen und -positionierungen durchaus Relevanz erlangen könnten. „Daß (sic!) die Weltgeschichte von Zeit zu Zeit umgeschrieben werden müsse, darüber ist in unseren Tagen wohl kein Zweifel übrig geblieben“, wusste schon Goethe.²⁰⁰ Die stetige Dynamik geschichtlichen ‚Werdens‘ bedarf eben wachsamer Überprüfung und Präzisierung auf der Basis umfangreicher (immer neuer) Quellenforschung.²⁰¹ Neue Quellen und Fakten können bereits Gesagtes ergänzen oder auch widerlegen, VerliererInnen zu SiegerInnen werden – und umgekehrt.

Was zählt, ist eben die Perspektive und das Bewusstsein für Fehler, die es immer neu zu erkennen und immer neu zu verhindern gilt. Der/die HistorikerIn als moderner Sisyphos ist (oder sollte) nie davor gefeit sein, bereits Gesagtes wieder und wieder zu relativieren, umzuformen und neu zu überdenken. Das ist das Los und die Aufgabe seiner/ihrer Disziplin sowie der Wissenschaft im Allgemeinen. Dass dabei notwendigerweise auch immer Subjektivität im Spiel sein muss, erscheint logisch. Hinter der Geschichte stehen schließlich Individuen mit subjektiven Interessen.

Ist sich der/die HistorikerIn darüber bewusst, so muss Parteilichkeit dem Historischen aber keinesfalls schaden. „Wir sollten bedenken, dass auch zur Rekonstruktion der Historizität Phantasie unabdingbar, Gewissheit unerreichbar und Subjektivität unüberwindbar ist.“²⁰² Was der deutsche Historiker Alexander Demandt für die kontrafaktische Geschichtswissenschaft beschreibt, gilt freilich gleichwohl für die

¹⁹⁸ Vgl. IV.2. „Der Möglichkeit Raum geben – Die Utopie als Methode ‚Neuer Filmgeschichte(n)‘“.

¹⁹⁹ Zur Begrifflichkeit des ‚Ozeans des Möglichen‘ vgl. DEMANDT, 1984. S.119.

²⁰⁰ GOETHE zit. n. KOSELLECK, 1979. S.195.

²⁰¹ Vgl. KUSTERS, 1996. S.49.

Dass auch Romane und Utopien, sprich fiktive Narrationen, zu filmwissenschaftlich relevanten Quellen avancieren können, zeigt diese Arbeit.

²⁰² DEMANDT, 1984. S.51.

Filmgeschichtsschreibung: Ob und inwiefern eine Art ‚Objektivitätsideal‘ des Historischen verworfen oder vermieden werden kann, ist auch Debatte der ‚New Film History‘. Es gilt den Konstrukt-Charakter historischer Diskurse sowie die Rolle des/der HistorikerIn *in* und *für* die Produktion von Geschichte(n), im filmwissenschaftlichen Kontext (mit) zu bedenken und zu diskutieren.²⁰³

Reinhart Koselleck geht sogar soweit, Forschung ohne subjektive Mechanismen als ‚umsonst‘ zu bezeichnen: Erst die subjektiven, theoretischen (Vor-)Entscheidungen, quasi die Richtungswahl des/der Forschenden, bringt die objektiven Zeugnisse und Quellen zum Sprechen. „Das, was eine Geschichte zur Geschichte macht, ist nie allein aus den Quellen ableitbar [...]. Parteilichkeit und Objektivität verschränken sich [...] im Spannungsfeld von Theoriebildung und Quellenexegese.“²⁰⁴

Ähnlich verhält es sich mit der hier vorliegenden Arbeit. *Lumen – Histoire d’une Âme* als film- und medienwissenschaftliche Quelle zu lesen, war die theoretische Vorentscheidung des Autors. Erst die Hypothese im geschriebenen Wort prä-kinematographische Filmbilder auffinden zu können, bringt die Quelle in der Art zum Sprechen, wie sie hier angewendet wird. Eine andere Fragestellung oder Perspektive hätte eine vollkommen andere, vermutlich literaturwissenschaftliche Arbeit zur Folge gehabt. Dass Flammarions Werk von der Literaturwissenschaft weitgehend übergangen wurde, liegt wohl an seiner etwas holprigen Rhetorik. Der Perspektivenwechsel lässt über diese Schwachstelle hinwegsehen und richtet den Fokus auf den utopischen Gehalt seiner Fiktion. Für die Filmgeschichte(n) ist es nämlich völlig belanglos ob Flammarions Sätze grammatikalisch korrekt sind oder von poetischem Feinsinn zeugen. Was zählt sind die inhaltlichen Voraussetzungen, (medialen) Träume und Wunschvorstellungen.

Der Perspektivenwechsel scheint die Utopie also für ‚Neue Filmgeschichte(n)‘ brauchbar zu machen. Könnte man in einem weiteren Schritt nicht den Versuch wagen, ihre Grundcharakteristika für die eigene Forschung nutzbar zu machen? Erst die etwas freche Frage nach dem ‚was wäre wenn...?‘ lässt schließlich in einem herkömmlichen Buch Filmbilder vermuten. Die Utopie als Methode kann dabei helfen, neue, unkonventionelle Perspektiven einzuschlagen. Wieso sollte eine aufgeschlossene Film- und Medienwissenschaft/-geschichtsschreibung nicht nach dem (utopisch) ‚Möglichen‘

²⁰³ Vgl. JUTZ/SCHLEMMER, 1989. S.61.

²⁰⁴ KOSELLECK, 1979. S.206f.

fragen – sei es, um die eigene, gegenwärtige mediale Situation und Zukunft besser bzw. anders wahrzunehmen, sei es, um mögliche Perspektiven und Wünsche der, immer schon im Wandel begriffenen, Gegenwart auszuloten?

Natürlich bleibt der sprichwörtliche Griff nach den Sternen gerade in ernsthafter wissenschaftlicher Forschung ein riskantes Unterfangen. Dennoch sind der Reiz und das mögliche Potential des (noch) Utopischen unbestritten. „Irrealität ist ebensowenig ein Argument für Irrelevanz wie Realität kein Argument für Relevanz ist.“²⁰⁵ Warum also nicht einmal ein Risiko wagen?

Der Blick in eine mögliche mediale Zukunft wäre ein solch reizvolles Risiko. Zusätzlich zum *Heute* und *Gestern* kann schließlich auch dem *Morgen*, sprich dem (noch) Irrealen, historische Relevanz eingeräumt werden. „Für mich ist Geschichte die Summe aller möglichen Geschichten – eine Sammlung von Fächern und Gesichtspunkten von heute, gestern und morgen“²⁰⁶, schreibt der französische Historiker Fernand Braudel Mitte des 20. Jahrhunderts.

Das *Heute* als Teil der Geschichte hat immer (mindestens) zwei Seiten. Es ist Zukunft seiner Vergangenheit und Vergangenheit seiner Zukunft. Mit derselben Selbstverständlichkeit mit der nach Spuren im *Gestern* gesucht wird, sollte auch der (riskante) Blick in das mögliche *Morgen* geworfen werden. Das *Heute* ist schließlich schon immer im ‚Werden‘, irgendwo zwischen real und unreal, begriffen. Wie sollte man ihm also ohne Risiko in angemessener Weise habhaft werden? Was noch nicht ist, kann schließlich kaum durch Fakten belegt werden. Auf der anderen Seite muss aber auch der traditionellen, der Vergangenheit zugewandten Geschichte immer Zweifel entgegengebracht werden. Aufgrund der zuvor belegten Notwendigkeit subjektiver Entscheidungen in historischer Forschung, ist auch der Blick nach Hinten nicht gefeit vor Fehlern und falschen Mutmaßungen. „Altes Weib Geschichte, kaut ihren Mischmasch aus Wahrheit und Vielleicht-war-es-so am unsicheren Feuer des Heute.“²⁰⁷ Egal ob Vergangenheit oder Zukunft, die garantierte, absolute Wahrheit findet sich weder hier noch dort.

²⁰⁵ DEMANDT, 1984. S.34.

²⁰⁶ BRAUDEL, 1977. S.177.

²⁰⁷ AMERY, Carl. Zit.n. SALEWSKI, 1986. S.219.

Das für die Zukunft so charakteristische ‚Irreale‘, erfährt im Utopischen generelle Akzeptanz und so könnte eben die Utopie als stabiler Ausgangspunkt dienen, Fragen an ein mögliches *Morgen* zu formulieren. „Wir können nur ahnen, welche Seh- und Denkgewohnheiten uns die Medien in Zukunft noch abverlangen werden“, schreibt Thomas Elsaesser.²⁰⁸ Flammarion wusste dazu mögliche Prognosen schriftlich darzulegen. Setzt man seine Fiktion in Beziehung zu gegenwärtigen Tendenzen medialer Entwicklung, so könnte das noch kommende, dunkle ‚Irreale‘ ein Stück weit erhellt werden. Möglichkeiten bzw. Charakteristika zukünftiger medialer Entwicklungen könnten auf diese Art unter Umständen bereits heute vorgezeichnet werden, ohne sie fortführend als verbindlich anzunehmen. Einen Versuch ist es allemal wert.

IV.2.3.1. Der Blick nach vorne – Charakteristika möglicher (medialer) Zukunft.

Wie bereits gezeigt wurde, hat die Seele Lumen, im gleichnamigen Roman Camille Flammarions, Zugriff auf die Bilder bzw. *Aufnahmen* der gesamten (Welt-)Geschichte, die vom Autor in den Lichtstrahlen des weiten Äthers als gespeichert angenommen werden. Es bedarf lediglich ihres überirdischen Sehsinns um die (Medien-)Bilder zu entschlüsseln. Entgegen dem irdischen, sind es im kosmischen Kino keine 24 Bilder pro Sekunde, sondern wahrlich rauschende *Bilderflüsse*, die es für Lumen zu decodieren gilt. Die Informationen rasen auch mal mit Über-Lichtgeschwindigkeit an der Seele vorbei.²⁰⁹ Sie in ihrer Fülle wahrzunehmen wäre für einen Menschen gegenwärtig völlig undenkbar.²¹⁰

Dass es aber irgendwann möglich sein könnte, darin besteht kein Zweifel. Dem Utopischen Platz zu geben, bedarf einer gewissen Akzeptanz für das Irreale. Selbst die Naturwissenschaft muss ihre Grundwerte immer neu überdenken.²¹¹ Breite Teile der

²⁰⁸ Vgl. ELSAESSER, 2002. S.313.

²⁰⁹ Vgl. Prä-kinematographischer Zeitraffer (Kapitel III.2.2.2.) und rückwärtslaufende Zeit (Kapitel III.2.2.1.).

²¹⁰ „Eine Information, die mit Lichtgeschwindigkeit vorbeirauscht, ist schwer zu sehen“, weiß auch Paul Virilio. VIRILIO, 1993. S.11.

²¹¹ Ein aktuelles Beispiel zu dieser Thematik bietet die anstehende Inbetriebnahme des ‚Large Hadron Colliders‘ am Europäischen Kernforschungszentrum Cern. Mit dem weltweit größten Teilchenbeschleuniger soll nun endlich das so genannte ‚Gottesteilchen‘ (Higgs-Boson), sprich das letzte Puzzleteil zur Komplettierung des gängigen Standardmodells der Teilchenphysik gefunden werden.

Wissenschaft, allen voran die Physik, werden Paul Virilio und seiner Behauptung, die letzte, für immer unüberwindbare Grenze der Menschheit wäre jene der Lichtgeschwindigkeit, dennoch beipflichten.²¹² Die ‚Utopie als Methode‘ *muss* das Grundsätzliche aber nicht hinnehmen, kann scheinbar Gegebenes zumindest hinterfragen.

Der kosmische Film reißt die Bilder jedenfalls mit einem Vielfachen unserer auf Erden bekannten Geschwindigkeit mit sich – Der Kosmos wird so zum superlativen Informationsspeicher und -vermittler.

In seiner tendenziell teleologischen, aber durchaus spannenden Berliner Vorlesung prognostiziert Friedrich Kittler ein finales (Film-)Medium, dass diesem Superlativ der Übertragung sehr nahe kommt: „Am Ende der optischen Medien [...] dürfte prognostisch ein System stehen, das Licht nicht nur als Licht überträgt, sondern auch als Licht speichert und verarbeitet.“²¹³ Das Telos unbändiger Beschleunigung wäre somit erreicht. Dass von einem Ende oder Ziel zu sprechen paradoxerweise nicht unbedingt zielführend ist, wurde schon des Öfteren betont. Das Charakteristikum der Beschleunigung zieht sich aber, konsequent wie ein roter Faden, durch eine Großzahl der fiktiven wie auch wissenschaftlichen Ideenwelten zur zukünftigen (medialen) Entwicklung. Science-Fiction und Medienwissenschaft scheinen zumindest in diesem Punkt einer Meinung zu sein. Bis dato kann das beständige *Mehr* an Geschwindigkeit entlang audiovisueller Entwicklungen ja auch tatsächlich beobachtet werden. Von Daumenkino bis Kinematographie bedarf es, als Beispiel, enormer Beschleunigung, von der traditionellen Zelluloidprojektion zur digitalen Filmvorführung setzt sich der Trend zur rasenden Bilderflut weiter fort.²¹⁴ Ob es immer so weiter gehen muss und wird, erscheint fraglich. Das *Heute* lässt einen darüber im Unklaren. Völlig klar erscheint dagegen, dass die immer neuen, *schnelleren* Bildmedien jeder Generation auch immer neue Rezeptionsarten voraussetzen, die wiederum immer erst erlernt werden müssen. In den 1890er Jahren vermochte die Projektion eines in den Bahnhof einfahrenden Zuges, das frühe Kinopublikum der Gebrüder Lumière in Angst und Schrecken zu versetzen.²¹⁵ Dass der Zug niemals die Leinwand *durchbrechen* und den Kinosaal verwüsten wird,

„Wird es gefunden, ist das gängige Weltbild endlich fertig, weil zur Gänze bewiesen. Andernfalls hat die Physik gehörigen Erklärungsbedarf.“ FEIERTAG, 2008.

²¹² Vgl. VIRILIO, 1993. S.45f.

²¹³ KITTLER, 2002. S. 321.

²¹⁴ So avanciert für Paul Virilio ‚Geschwindigkeit‘ gar zu *dem* bestimmenden Moment der Zivilisation und somit zum Haupt(-Analyse-)Faktor gesellschaftlicher, wie auch medialer Entwicklung. Vgl. u.a. VIRILIO, 1993. S.37.

²¹⁵ *L'Arrivée d'un train à la Ciotat*. Regie: Auguste und Louis Lumière. Frankreich: Lumière, 1896.

war den Besuchern nicht bewusst. Selbst einfachste Filmbilder benötigen eben einige Zeit, um als solche lesbar und verständlich zu werden. Somit ist es auch denkbar, dass irgendwann, wahrscheinlich aufgrund neuer technischer Apparaturen, selbst das visuelle Durchbrechen der ominösen *letzten* Grenze der Lichtgeschwindigkeit, erlernt werden kann. Was wäre wenn...? Das Eintauchen in so genannte ‚Virtual Realities‘ bekäme unter diesem Aspekt jedenfalls völlig neue Bedeutungen und Möglichkeiten. Selbst das an sich *unmögliche* Reisen durch die Zeit könnte, ähnlich der Utopie Flammarions, auf die eine oder andere Weise sinnliche Realisierung erfahren.

Die scheinbar beständige Beschleunigung könnte ein zweites Charakteristikum möglicher Zukunft begünstigen: Den Verlust des Materials. Wie bereits angemerkt, wirft die traditionelle Filmprojektion 24 Bilder pro Sekunde auf die Leinwand. Die Videoprojektion beschleunigt das Verfahren auf zirka fünfzig Bilder pro Sekunde. Im Zuge der Digitalisierung scheint das Einzelbild schließlich ganz und gar von der Leinwand getilgt zu werden. Ein solches bei digitaler Projektion wahrzunehmen, bleibt dem Menschen und seiner gegenwärtigen physischen wie psychischen Verfassung untersagt.

Zumindest bei Vorführfehlern oder besonders alten Filmrollen offenbart die traditionelle Filmprojektion noch ihre eigentliche Materialität und lässt einzelne von Bildstrichen getrennte Kader des Filmstreifens auf der Leinwand erkennen. Im digitalen Kino dagegen erscheinen *Materialfehler* als morphing-artige Verzerrungen. Sie entspringen einer der filmexternen Wirklichkeit völlig fremden Natur. Das Einzelbild ist im digitalen Kino de facto nicht mehr existent und kann somit auch nicht in seiner Materialität erscheinen bzw. wahrgenommen werden: Durch Elektronisierung und Computerisierung haben sich filmische Bilder weiter und weiter vom traditionellen Produkt in Gestalt eines materiellen Trägers losgelöst. Der Widerstand des ‚Seinsfundament des Zelluloids‘ scheint durchbrochen.²¹⁶ Die Möglichkeit an der Kinokassa zwischen digitaler und traditioneller Projektion, zwischen Kinonostalgie und digitalen *Bilderwelten*, *alt* und *neu* wählen zu können, verwickelt die Generation(en) des 21. Jahrhunderts somit unmittelbar in einen beständigen Prozess medialen Werdens – Zukunft wird, und zwar jetzt und zu jeder Zeit.

²¹⁶ Vgl. GWOZDZ. S.135f.

Am relativen Beginn des 3. Jahrtausends scheint die beständige Beschleunigung der audiovisuellen Medien im Verlust des (Film-)Materials zu gipfeln – Die beiden vorgestellten Charakteristika oder Tendenzen möglicher, medialer Zukunft konvergieren zu einer Art medialen Telos. Der digitale Film wird in solcher Betrachtung zum *Ziel* einer langen technischen Entwicklungsgeschichte.

Eine Arbeit, die die Abkehr von teleologischem Geschichtsdenken fordert, kann sich damit aber nicht zufrieden geben. Der Utopie als Methode ‚Neuer Filmgeschichte(n)‘ folgend, bedarf es einer ersten Perspektivenverschiebung sowie einer Reihe unkonventioneller Fragen an die vergangene(n) Geschichte(n) und jene die womöglich noch folgen wird/werden.

IV.2.3.1.1. Eine erste Perspektivenverschiebung: Film *ist* Immaterialität.

Neben der Beschleunigung der Information hat Camille Flammarion auch die Abkehr von materiellen Bildträgern bereits frühzeitig, im Imaginären seiner Utopie, *realisiert*. Was Lumen in den kosmischen Lichtstrahlen wahrnimmt, sind lediglich Bewegungsbilder, also Leinwandbild ohne Kinoapparat bzw. Filmstreifen und *E i n z e l b i l d*, stand im Kapitel zur Prä-Kinematographie zu lesen.²¹⁷ Die Bilder sind in Lichtstrahlen gespeichert und durch Lichtstrahlen projiziert, existieren somit ohne feste Materialität. Sie befinden sich beständig im Fließzustand und sind, ganz im Sinne des ‚Werdens‘, stetiger Veränderung unterzogen – Wo sich alles bewegt, herrscht niemals Stillstand.

‚Kosmischer Film‘ scheint somit der Welt des Digitalen bereits ein Stück näher als der herkömmlichen Filmprojektion, die ihrem chronologischen Nachfolger in Bezug auf Geschwindigkeit und Immaterialität nicht gewachsen ist. Wird digitaler Film somit nicht eher zum Anfang einer Entwicklung, anstelle ihres Ziels? Verkommt die analoge Filmprojektion daraus folgernd zu einer Art historischem *Dazwischen*, zu einem unausgereiften Prototyp zukünftiger, medialer Wahrnehmung zwischen literarischer Konzipierung und technischer Realisierung in Folge der Digitalisierung? Muss Kino erst auf Einzelbilder verzichten, um wirklicher *Film* zu sein? Und weiter: Kann man in Bezug auf die vermittelnden Lichtstrahlen in *Lumen – Histoire d'une Âme* dann

²¹⁷ Vgl. S.31. Punkt 3.

überhaupt noch von prä-kinematographischen Filmbildern sprechen oder handelt es sich viel eher um prä-digitale Bilderflüsse?

Die neu gewonnene Perspektive würde das digitale Kino nicht mehr als Ende oder Telos einer technischen Entwicklungsgeschichte bzw. Ende der Ära analoger Filmprojektion positionieren, sondern als einen von vielen möglichen Anfängen der technischen Realisierung einer alten, zunächst utopischen Theorie bzw. Phantasie. „Gewagte Behauptungen sind manchmal notwendig [...]“, schreibt Fernand Braudel.²¹⁸ Ob sie in diesem Falle haltbar sind, wird im Folgenden zu klären sein. Mit einiger Erleichterung kann zumindest die Befürchtung neuerlicher Teleologie vorerst verworfen werden.

Bezüglich der Frage einer Art grundsätzlichen Meta-Forderung des Mediums Kino nach Immaterialität bedarf es eines Rückgriffs auf ohnehin populäre filmgeschichtliche bzw. -philosophische Diskussionen:

Der französische Philosoph und Nobelpreisträger Henri Bergson bemängelte, als früher Kritiker der kinematographischen Apparatur, jegliches Fehlen ‚wahrer Bewegung‘ im kinematographischen Verfahren. Im Grunde ist es, wie sich noch zeigen wird, die Materialität des Filmstreifens, die ihn diesen Schluss ziehen lässt:

Für Bergson entspricht die kinematographische Apparatur einer Art modernen Aktualisierung der Paradoxien Zeno(n) von Eleas.²¹⁹ Ein halbes Jahrtausend vor Christus dachte der griechische Philosoph über das Wesen der Bewegung nach und formulierte im Laufe dieser Überlegungen das von Bergson wieder aufgegriffene ‚Pfeil-Paradoxon‘: Ein fliegender Pfeil müsse sich Zeno(n) von Elea zufolge, zu jedem Zeitpunkt seines Fluges an einem bestimmten Ort befinden. An einem solchen, exakt umrissenen Ort kann aber nur Ruhe bzw. Stillstand vorherrschen. Wenn der Pfeil nun also zu jedem Zeitpunkt (an jedem Ort) stillsteht, müsse dieser Zustand während des gesamten Fluges fort dauern – Bewegung wird zur Aneinanderreihung von Unbewegtheiten und somit, entgegen ihrem eigentlichen Wesen, ‚verräumlicht‘.²²⁰

Eine Linie wird, egal welche Teilungen vorgenommen werden, immer eine Linie bleiben. Im selben Stile gedenkt Zeno(n) von Elea auch Bewegung zerteilen zu können. „[...] So gelangt man [aber] zu einer Reihe von Sinnlosigkeiten, die allesamt Ausdruck

²¹⁸ BRAUDEL, 1977. S.191.

²¹⁹ Vgl. FIHMAN, 1999. S.75ff.

²²⁰ Vgl. BERGSON, 1921. S. 311ff.

derselben Grundsinnlosigkeit sind“²²¹, meint Bergson. Die Rede ist von der Vorstellung, allen Zusammenhang, alles Kontinuum, alle Bewegungen und alle Zeit in starre Schnitte zerlegen und allein durch den Raum definieren zu können.²²² Teilt man nämlich Bewegung, so ändert sich, Bergson zufolge, immer auch ihr Wesen und ihre Qualität. Kinematographie begeht so gesehen eben genau diesen Kardinalfehler: Film liefert eine falsche Bewegung, avanciert gar zum typischen Beispiel falscher Bewegung.²²³

Die Kritik, die Bergson weiterführend unter dem Begriff des ‚kinematographischen Mechanismus des Denkens‘ auf Wahrnehmung, intellektuelle Auffassung und Sprache ausweitet²²⁴, belegt, wie auch Lorenz Engell festhält, dass Bergson selbst kein aktiver Kinogänger war.²²⁵ Bergson bedenkt lediglich die Materialität des Filmstreifens, nicht aber das bewegte Bild auf der Leinwand. Entgegen der Chronophotographien des 19. und 20. Jahrhunderts ist Film der ‚wahren Bewegung‘ nämlich weit näher als dieser zunächst denkt:

„Die Welt, wie sie sich im Film begreift, ist zutiefst dynamisch, zeitgegründet und zeitdurchwirkt; es ist die Welt ständiger, steter und unsteter Veränderung, die Welt der Bewegung und der Dauer; und als solche ist sie ausschließlich im Film auffindbar.“²²⁶

Wenn Bergson vom Film spricht, denkt er dagegen lediglich an die Kader des Filmstreifens, das Über- und Untereinander der einzelnen Filmbilder, sprich an die Einzelbilder. Seine Kritik ist nicht unbegründet, lässt sich aber viel eher auf die Modelle der Chronophotographen des 19. Jahrhunderts übertragen. Etienne Jules Marey und Eadweard Muybridge, um nur zwei populäre Namen zu nennen, versuchten tatsächlich Bewegung durch die Aneinanderreihung von Stillständen anschaulich zu machen. Was in der Kontinuität der Bewegung für das menschliche Auge nicht erkennbar ist, wird durch den Stillstand in die Welt des Sichtbaren herübergeholt.

In ihren Grundzügen weisen die Vorgehensweisen von Chronophotographie und Kinematographie durchaus Ähnlichkeiten auf, obgleich Ziel und Zweck kaum

²²¹ BERGSON, 1921. S.313.

²²² Vgl. ENGELL, 1995. S.40.

²²³ Vgl. DELEUZE, 1997-1. S.14.

²²⁴ Vgl. v.a. BERGSON, 1921. S.309.

²²⁵ Vgl. ENGELL, 1995. S.40.

²²⁶ ENGELL, 2003. S.222.

unterschiedlicher sein könnten.²²⁷ Deleuze zufolge verwerfen beide Lager die von Bergson kritisierten, charakteristischen, ‚herausragenden Momente‘ und Posen. Indem sie versuchen, Bewegung durch ‚beliebige Momente‘ zu rekonstruieren folgen sie einer neuzeitlichen Bewegungsauffassung. Film ist das System, „[...] das die Bewegung *als Funktion eines beliebigen Moments* reproduziert, das heißt in Abhängigkeit von Momenten in gleichem Abstand, die so ausgewählt werden, daß (sic!) ein Eindruck von Kontinuität entsteht“, schreibt Gilles Deleuze dazu²²⁸ und widerlegt auf diese Weise die Kritik Bergsons. Dem beliebigen Moment, dem ‚Durchschnittsbild‘ der Kinematographie müsse so gesehen nämlich auch keinerlei Bewegung ‚von außen‘ hinzugefügt werden. Sie ist dem Bild bereits wesentlich immanent: „[...] Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild.“²²⁹

In der allmählichen Abkehr von der bloßen Nachahmung natürlicher Wahrnehmung, sieht Deleuze schließlich die Herausbildung des eigentlichen Wesens der Kinematographie begründet.²³⁰ Aus den starren Schnitten, die Bergson dem Medium zuschreibt, werden in seiner daran anschließenden Analyse bereits bewegte Schnitte:

„[...] [M]it der Montage, der beweglichen Kamera und der Trennung von Aufnahme und Projektion [...] verliert die Einstellung ihre räumliche Qualität und erhält Zeitcharakter; und die Schnittebene ist nicht mehr unbeweglich, wird beweglicher Schnitt.“²³¹

Bergsons Kritik an der Kinematographie kann aus der Sicht von Gilles Deleuze somit nur in Bezug auf die Materialität des Filmstreifens bestehen. Der projizierte Film auf der Leinwand des Kinos sowie der ‚kosmische Film‘, entsprächen dagegen sehr wohl

²²⁷ Entgegen den Bemühungen der Kinematographie bleibt die Re-Synthese der Momentaufnahmen bei den Chronophographen eher die Ausnahme. Eadwead Muybridge wagt mit der Entwicklung seines ‚Zoopraxographen‘ zwar den ersten Schritt in diese Richtung, versäumt aber sein Vorgehen um die für den Film so charakteristische Ebene des Sinns zu bereichern. Seine Versuche entsprechen letztendlich lediglich einer Bestätigung seiner bisherigen faktischen Analysen. Dass Flammarion über diesen Aspekt hinausblickt, der chronophotographischen Sichtweise quasi *Sinn* gibt und dem Medium Film somit vielleicht näher steht, wurde bereits vermerkt. Vgl. auch S.62ff.

²²⁸ DELEUZE, 1997-1. S.18. [Hervorheb. i. Orig.]

²²⁹ DELEUZE, 1997-1. S.15.

²³⁰ Dies ist einer der Hauptkritikpunkte von Henri Bergson: Wie die natürliche Wahrnehmung würde auch der Film die Bewegung in Form von charakteristischen Moment und getrennt durch starre Schnitte, quasi ‚verräumlicht‘, aneinanderreihen. Zweck dieses sinnlosen Vorgehens sei es, Bewegung anhand des durchlaufenen Raumes zu rekonstruieren. Vgl. u.a. DELEUZE, 1997-1. S.16.

²³¹ DELEUZE, 1997-1. S.16.

einer *bergsonianischen* Auffassung von ‚Bewegung‘ und ‚Dauer‘.²³² Jahre nach *Schöpferische Entwicklung* wird Bergson seinen *Denkfehler* gewissermaßen revidieren:

„[...] Es gibt hier [auf der Leinwand; S.H.] nur eine ununterbrochene Dynamik der Veränderung, einer Veränderung, die nie ihren Zusammenhang mit sich selbst verliert, die sich endlos aus sich selbst weiter gebiert.“²³³

Das Einzelbild verschwindet in der Projektion und wird zum kontinuierlichen Bilderfluss, zur ‚wahren Bewegung‘ und ‚Dauer‘. Das digitale Kino wird dann schlussendlich vollkommen auf die Materialität des Filmstreifens verzichten.

Eben dieser *digitale* und immaterielle Bilderfluss findet sich nun aber auch schon in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Das Filmbild als solches ist zur Zeit Flammarions nicht *erfunden*. Trotzdem kommentiert seine Utopie, notgedrungen unbewusst, die Diskussionen rund um dessen Materialität:

Wie zuvor schon bemerkt wurde, konstituiert jede Utopie bei allem Weitblick auch ihre unmittelbare Gegenwart (mit). Die modernste oder populärste visuelle Entwicklung zur Zeit Flammarions dürfte wohl die Chronophotographie gewesen sein. So verwundert es kaum, dass der für die Chronophotographen so charakteristische Begriff des ‚Momentbildes‘ auch in *Lumen – Histoire d’une Âme* Anwendung findet. Im Grunde genommen sind es ja tatsächlich imaginäre Bewegungsanalysen, die Lumen mithilfe geraffter oder gedehnter Wahrnehmung im kosmischen Film betreibt. Wenn dieser seinem noch lebenden Kollegen Quaerens von den vielen versteckten Wahrheiten erzählt, die das menschliche Auge nicht wahrzunehmen vermag, wird Flammarions Faszination für die Chronophotographie seiner Zeitgenossen und Zeitgenossinnen spürbar:

„Denke dir, welche merkwürdigen Entdeckungen über die innerste Natur des Blitzes wir machen könnten, wenn derselbe seine gewöhnliche Dauer 60 000 mal (sic!) überstiege. Schreckliche Kämpfe hättest du dann Zeit, in seinen Flammen zu beobachten. Welch ein Pandämonium! eine Welt, welche durch ihre Flüchtigkeit den unvollkommenen Augen der Sterblichen verborgen bleibt.“²³⁴

²³² Bewegung drückt den Wechsel in der Dauer oder im Ganzen aus. Dauer ist also Veränderung: sie ändert sich, und zwar unaufhörlich. Vgl. DELEUZE, 1997-1. S. 22.

²³³ BERGSON, 1993. S.27 Fußnote 1.

²³⁴ FLAMMARION, 2007. S.167.

Durch seine Bewegung entlang des Bilderflusses macht Lumen das *Unsichtbare*, zumindest für seine ‚subjektive Wahrnehmung‘²³⁵, sichtbar und wird somit Zeuge verschiedenster Phänomene, die er mithilfe der chronographischen Techniken auch für Quarens als theoretisch wahrnehmbar erwägt:

„Bei dem Stadium, das die Photographie auf der Erde schon erreicht, könntet ihr dann von einem Phänomen wie der Blitz (sic!) [...] successive Momentphotographien (sic!) aufnehmen und sie mit einer für die Empfänglichkeit eurer Netzhaut berechneten Langsamkeit an euren Augen vorbeiführen.“²³⁶

Analog zur Technik der Chronographen, würde die Momentphotographie in diesem Beispiel aus dem Fluss der Bewegung *heraus*photographiert. Wenn Muybridge Pferde auf der aktuellen, realen Trabrennbahn ablichtet, um das Bewegungsverhalten der Vierbeiner zu studieren, hat das aber dennoch eine völlig andere Qualität. Während die Trabrennbahn Teil der unmittelbaren Realität des Photographen ist, ist der kosmische Fluss der Bewegung selbst bereits Film, also *medial reproduziert*. So kann die Seele Lumen auch durch seine Fluggeschwindigkeit entlang des Bilderflusses selbst entscheiden, wie schnell oder auch langsam dieser projiziert werden soll und benötigt an sich keine *eingefrorenen* Momente. Selbst wenn Lumen mit der exakten Geschwindigkeit des Lichts an den Strahlen entlangfliegt und somit tatsächlich immer das gleiche Bild wahrnimmt²³⁷, entspricht dieses in keinsten Weise den Einzel- bzw. Momentbildern der Chronographie oder auch der Kinematographie. Anders als der Kinogast auf Erden ist Lumen keinen bzw. anderen dispositiven Regeln unterstellt und kann sich frei bewegen. Ein ‚kosmisches Momentbild‘ entsteht ausschließlich *durch* diese Bewegung bzw. *für* Lumens eigene, subjektive Wahrnehmung. Während der Strahlenfluss in seiner Wahrnehmung stillsteht, verändert sich dieser beständig weiter. Im ‚Kosmischen Film‘ ist nicht die Bewegung die Illusion, sondern das Einzelbild. Das *Leinwandbild* des ‚Kosmischen Films‘ fließt kontinuierlich *aus sich heraus*. Es ist der kumulierende, telos-lose Fluss der Geschichte, dem sich jegliche Tat oder Handlung zu jedem Zeitpunkt einschreibt und sich fortan ununterbrochen vermittelt. ‚Kosmischer Film‘ entspricht somit der Ontologie des ‚Werdens‘, der stetigen ‚Veränderung‘ und der ‚Dauer‘. Kein Moment existiert ohne den Einfluss jedes

²³⁵ Vgl. Prä-kinematographische Zeitlupe/Zeitraffer. Kapitel III.2.2.2. „Geraffte und gedehnte Wahrnehmung im kosmischen Film.“

²³⁶ FLAMMARION, 2007. S.168.

²³⁷ Vgl. Prä-kinematographisches Standbild. V.a. S.34.

vorhergehenden. Im Sinne Bergsons durchdringen die Momente einander: „Jedes findet sich auf eine bestimmte Weise in allen anderen widergespiegelt. Jeder Augenblick lässt (sic!) eine unauswischbare Spur im darauffolgenden nach.“²³⁸

Somit hat Flammarions Fiktion der kinematographischen Realität auf Erden einiges voraus. Das Kontinuum der Bewegung kann im Weltall niemals ausgesetzt werden. Es gibt weder Aufnahme- oder Abspielapparate noch irgendeine Form von ‚Schnitt‘. Wenn Lumen bestimmte Bereiche oder Abschnitte der Vergangenheit beobachtet und auf diese Art quasi seinen persönlichen Film *schneidet*, bleibt das *Ausgangsmaterial* der kosmischen Strahlen unverändert. Analog zum elektronischen Schneideverfahren werden lediglich Informationsflüsse ausgesondert ohne eine Spur von Klebe- oder Schnittstellen zu hinterlassen. Deleuzes Diskussion ob Schnitt im Film nun ‚bewegt‘ oder ‚starr‘ sei, wird im kosmischen Pendant frühzeitig unnötig – Dieses avanciert zum prä-kinematographischen ‚Bewegungsbild‘(-fluss) bzw. wahren ‚Leinwandbild‘.

Zusätzlich zur imaginären Realisierung der zwei Charakteristika möglicher, medialer Zukunft, (1.) Beschleunigung und (2.) Immaterialität, verzichtet die Utopie vom kosmischen Film eben auch gleich auf Aufnahme- und Projektionsapparat und weist die gegenwärtige (digitale) Realität in diesem Punkt (kann man soweit gehen darin bereits eine dritte Charakteristik festzumachen?) noch einmal in die Schranken.

Vielleicht werden die Medien eines Tages tatsächlich ihre Information selbstständig, aus sich selbst heraus, immer weiter *gebären*. Die Verkreuzungen von Film und Computer(spielen) deuten bereits heute auf technische Avancen solcher Annäherungen hin und begünstigen mit ihrer Liebäugelei auch gleich fortschreitendes, sinnliches *Eintauchen* in die audiovisuelle Materie: „[...] [V]ielleicht werden in der Zukunft zwei Kinoformationen nebeneinander existieren: des darstellenden und des interaktiven Kinos (sic!)?“²³⁹

Das digitale Kino erscheint als erster Schritt in eine solche Zukunft; als erste Möglichkeit visuell in computer-generierte Bilderwelten *einzutauchen*. Aus dieser Perspektive betrachtet, könnte es tatsächlich als im ‚Werden‘ begriffener Anfang einer alten, utopischen Idee gesehen werden. Das Fehlen der Materialität und die Unmöglichkeit im Ausgangs- oder *Endmaterial* des digitalen Films Einzelbilder zu

²³⁸ OGER, 1991. S.XIII.

²³⁹ GWOZDZ, 2001. S.145.

zählen (Bsp.: 24 Bilder pro Sekunde), stechen als Belege einer solchen Annahme besonders deutlich ins Auge.

Von der ersten perspektivischen Justierung ausgehend, verkommt das traditionelle Kino also zu einer Art technischen Vorgeschichte, wird zum historischen *Dazwischen* degradiert. War die traditionelle Geschichtsschreibung zu vorschnell, die ominöse *Geburt* des Mediums Film im Dezember 1895 zu datieren? Ist *wahrer* Film viel jünger als zunächst gedacht?

So einfach soll und kann man es sich trotz aller Sympathie für gewagte Thesen und Fragestellungen nicht machen. Die mögliche Zukunft hat zu viele Facetten und birgt eine Unzahl an möglichen Geschichten. Allein aufgrund der vagen Ausgangslage beim Blick nach vorne, in eine mögliche Zukunft, muss zumindest noch eine weitere Facette/Perspektive der/zur Welt des Digitalen durchgespielt werden. Ein weiteres Mal wird die historische Bedeutung und Stellung der ‚Digitalisierung‘ befragt/hinterfragt – Anfang oder Ende, oder...?

Wie zuvor bemerkt wurde, scheinen digitales Kino und ‚Virtual Reality‘ einander zu bedingen. Kino und Computer, insbesondere dessen Spieleproduktion, könnten zugunsten zunehmender Interaktivität konvergieren. „I am convinced that there are countless forms of digital technology that no one has even imagined. Will we be able to create completely virtual, holographic environments in real space, thanks to digital?“²⁴⁰ Flammarions Utopie oder William Gibsons *Neuromancer* wären auch im Bezug solcher medialer Zukunft lesbar.

IV.2.3.1.2. Eine zweite Perspektivenverschiebung: Kosmischer Film als ‚virtuelle Realität‘ und Modell wahrer Dauer.

Betrachtet man das ‚Kosmische Archiv‘ vornehmlich als ‚Ontologie der Vergangenheit‘, sprich als ewiges, mediales Gedächtnis, so wird der Weltraum zum dreidimensionalen Speicher jedweder Realität.

In *Materie und Gedächtnis* unterscheidet Henri Bergson zwei Formen des Gedächtnisses. Erstere veranschaulicht das Wesen des kosmischen Pendants:

²⁴⁰ HORAK, 2003. S.15.

„Das erste [Gedächtnis] würde in Form von Erinnerungsbildern alle Ereignisse unseres täglichen Lebens, wie sie sich nacheinander abspielen, registrieren; es würde nicht die mindeste Einzelheit vergessen; jede Tatsache, jede Gebärde behielte es mit Ort und Datum. Ohne Hintergedanken an Nützlichkeit oder praktische Verwendbarkeit würde es die Vergangenheit aus bloßer natürlicher Notwendigkeit aufspeichern.“²⁴¹

Das kosmische Archiv macht es dem Gedächtnis gleich, speichert jegliche Realität in Form virtueller Bilder und transportiert diese fortwährend in den kosmischen Lichtstrahlen. Was sich hier findet, ist bzw. war einmal wahr und wird quasi bis in alle Ewigkeit weiter und weiter vermittelt. Virtuelles wird aber erst in dem Moment aktuell, in dem es für die Gegenwart nützlich wird. Flammarion beschreibt in *Lumen – Histoire d'une Âme* zwei Möglichkeiten der Aktualisierung virtueller Bilder im kosmischen Archiv:

Erstere entspricht einer Art kosmischer Dunkelkammer: Lumen erwägt die Speicherung der in den Lichtstrahlen transportierten Bilder in Form von materiellen, kosmischen *Photographien*. Ein Planet mit lichtempfindlicher Oberfläche aus Jod würde Lumen zufolge die Bilder aus den entferntesten Galaxien auf sich selbst fixieren – Das dunkle Weltall als übergroße *Camera Obscura*²⁴², das Foto als aktuelles Bild der Vergangenheit.

Lumen selbst verfügt über die zweite Möglichkeit virtuelle Bilder zu aktualisieren. Als kosmischer Beobachter vermag er in das kosmische Archiv bzw. die virtuelle Bilderwelt *einzutauchen*. Was inhaltlich von Interesse ist, wird von Lumen zur Kenntnis genommen und somit Wahrnehmung. Die virtuellen (Erinnerungs-)Bilder werden Teil seiner aktuellen Gegenwart, schmiegen sich dieser an und werden somit nützlich. Das Vergangene wird zum Gegenwärtigen.²⁴³

Lumen kann sich, frei von den Zwängen irdischer Filmrezeption, durch die ‚Ontologie der Vergangenheit‘ samt ihrer Fülle gespeicherter, virtueller Realitäten bewegen. Die ‚Virtual Reality‘ wird zu seiner visuellen, medialen Realität und somit aktualisiert, er selbst entgegen der Kollektivrezeption im Kinosaal zum einsamen ‚Cybernauten‘.²⁴⁴

²⁴¹ BERGSON, 1991. S.70.

²⁴² Vgl. FLAMMARION, 2007. S.102.

²⁴³ Vgl. Kapitel II.2.2. „Der Weltraum, das Archiv als ‚Ontologie der Vergangenheit‘“ und Kapitel III.2.3. „Aktuell trifft Virtuell – Literarische Spiegel- und Kristallbilder.“

²⁴⁴ Zum Begriff des ‚Cybernauten‘ vgl. KITTLER, 2002. S.318f.

Dass selbst kollektive Rezeption im ‚Kosmischen Kino‘ erwogen wird, zeigt sich bereits in der ‚Ersten Erzählung‘ von *Lumen – Histoire d'une Âme*. Lumen und die Seele seiner einstigen Liebe erleben noch einmal die glücklichen aber vergangenen Momente ihrer Beziehung (zumindest visuell). Vgl. FLAMMARION, 2007. S.64ff.

Anders als bei den am Computer erzeugten ‚Virtual Realities‘, sprich ‚begehbaren Räumen‘, wie sie in Computerspielen oder architektonischen 3D Simulationen zu finden sind, kann Lumen *in* den kosmischen (Film-)Bildern selbst aber nicht herumlaufen bzw. interagieren. Die virtuelle Realität des kosmischen Films unterscheidet sich grundlegend von jener des Computers. Sie ist nicht künstlich erzeugt, entspricht somit keiner Vorstellung von ‚Cyberspace‘; ist keine Gegen-Realität²⁴⁵, sondern lediglich Reproduktion *der* Realität; verweist nicht bloß auf die filmexterne Wirklichkeit, sondern vermittelt ausschließlich diese Wirklichkeit.

So gesehen unterscheidet sich Flammarions Imagination vom ‚kosmischen Film‘ doch wieder recht deutlich von der Realität des gegenwärtigen, digitalen Kinos. „Infolge elektronischer Technologien, darunter vor allem infolge der digitalen Generierung der filmischen Welten besitzen viele Filmbilder überhaupt keine Denotate in der filmexternen Wirklichkeit mehr [...]“, schreibt Andrzej Gwóźdź.²⁴⁶ Ganz im Gegenteil zum ‚Kosmischen Film‘, bedürfen digitale Filmbilder keiner Entsprechung im Realen. Zudem scheint eine der großen Bestimmungen des Digitalen in der Erschaffung virtueller Gegen-Realitäten zu liegen. Wie bereits gezeigt wurde, entspricht die Gegen-Realität des Cyberspace aber ganz und gar nicht der virtuellen Realität des kosmischen Archivs.

‚Kosmischer Film‘ speichert eben nur das, was auch wirklich real passiert ist, also Realität. André Bazins vielzitiertem Buch *Was ist Kino?*²⁴⁷ zufolge, verfährt irdisches, traditionelles Kino da ganz ähnlich und könnte so gesehen wieder deutlicher in die Nähe der Imagination Flammarions rücken. Bereits „[...] die Fotografie profitiert von der Übertragung der Realität des Objektes auf seine Reproduktion“²⁴⁸, heißt es bei Bazin. Mit dem Film werde das Bild der Dinge dann erstmals auch das ihrer Dauer.²⁴⁹ Die ‚Ontologie des Filmbilds‘, das bei Bazin datumsbedingt noch auf Zelluloid gebannt sein muss, entspräche so gesehen ganz und gar der ‚Ontologie der Realität‘ – „der Gegenstand, der sich ‚dort‘, vor der Kamera befand, ist jetzt ‚hier‘, auf dem Film.“²⁵⁰

Somit findet sich in *Was ist Kino?* eine ebenso ungewollte wie unbewusste Beschreibung des Grundprinzips kosmischen Films. In ihm wird der Theorie zufolge nämlich jedem Ding, jeder Tat und Handlung, sprich der gesamten Realität (und zwar

²⁴⁵ Vgl. MONACO, 2003. S.40. Begriff: ‚Cyberspace‘.

²⁴⁶ GWOZDZ, 2001. S.136.

²⁴⁷ BAZIN, 1975.

²⁴⁸ BAZIN, 1975. S.24.

²⁴⁹ Vgl. BAZIN, 1975. S.25.

²⁵⁰ GWOZDZ, 2001. S.136.

immer nur der Realität) durch die niemals endende Projektion im Äther, ununterbrochene Dauer verliehen. Der russische Filmwissenschaftler Michail Jampolski bezeichnet den kosmischen Bilderfluss sogar als materielles Modell der ‚Dauer‘ im Sinne Bergsons²⁵¹, spart aber durch diese Auszeichnung den wahren Vorsprung ‚kosmischen Films‘ gegenüber irdischer Kinematographie aus. Wie zuvor schon gezeigt wurde, liegt dieser nämlich gerade in der Abwesenheit von Materialität. Kosmischer Film bleibt immaterielle, schwebende *Lichtform*. Er besteht lediglich aus den ununterbrochenen Lichtstrahlen, die eben unentwegt und somit ‚dauernd‘ ins All ausstrahlen.

Dem Konsens der ersten Perspektivenverschiebung folgend, weist das Fehlen der materiellen Einzelbilder im kosmischen Film bereits über traditionelle Filmprojektion hinaus – Digitaler Film erscheint als Anfang einer neuen Ära, kosmischer Film quasi als noch unerreichtes Ziel.

Den Erkenntnissen der zweiten Perspektivenverschiebung folgend, scheinen die digitalen, also mathematisch errechneten ‚Virtual Realities‘ aber mit der kosmischen, virtuellen Realitätsspeicherung in Konflikt zu geraten. Sie positioniert Digitalprojektion entgegen ersterer Annahmen nun doch wieder eher am Ende einer langen *Erfolgsgeschichte* des Kinos. Grund für diese Neuverortung liegt in der Grundbedingung kosmischen Films die, André Bazin zufolge, auch für die analoge Kinematographie gelten kann und muss: Die Rede ist von der ausschließlichen Reproduktion von Realität. Freilich wird auch beim herkömmlichen Zelluloidfilm mit Tricks und Verfremdungen aller Art zu Werke gegangen. Ein Quäntchen Realität dürfte ihm aber stets inhärent sein. Kosmischer Film scheint der digitalen *Entsprechung* unter diesem Blickwinkel plötzlich fremd.

Nun stehen sich am relativen Ende dieser Arbeit zwei Perspektiven auf die Gegenwart und mögliche Zukunft der Kinematographie völlig widersprüchlich gegenüber. Keine ist weder vollkommen richtig, noch eindeutig falsch. Das Schlimme daran ist, dass keine der beiden überhaupt erst den Anspruch erhebt, die einzig wahre zu sein. Was soll damit also wissenschaftlich gewonnen sein?

²⁵¹ Vgl. JAMPOLSKI, 1988. S.178.

Utopische Perspektiven, derer hier beispielhaft zwei formuliert wurden, veranschaulichen das Dilemma der traditionellen Geschichtsschreibung, die bei all ihrer vergeblichen Suche nach Anfang und Ende, das eigentliche Wesen der Historie selbst verfehlt: Das ‚Neue‘, ganz wie das ‚Heute‘ *ist* nicht, es *wird*. Was als scheinbar ‚Neues‘, als Anfang wahrgenommen wird bzw. erscheint, ist zu diesem Zeitpunkt schon längst nicht mehr neu. Deleuze schreibt dazu im Anschluss an Henri Bergson: „Das Wesen einer Sache erscheint niemals zu Anfang, sondern im Verlauf ihrer Entwicklung, sobald ihre Kräfte sich gefestigt haben.“²⁵² Somit bleibt der Blick auf das eigentliche ‚Neue‘ durch das ‚Wachsen‘ das ‚Werden‘ zunächst verstellt.

Es gibt keinen datierbaren, wahren ‚Anfang‘, kein datierbares, wahres ‚Ende‘, weder ein objektives ‚richtig‘ noch objektives ‚falsch‘. Die Beispiele der Perspektivenverschiebungen scheinen dies zu belegen. Historisch ist es weitestgehend unmöglich *eindeutige* Schlussfolgerungen zu ziehen. Je nach Fragestellung wird das Ergebnis variieren. So gesehen sollte die Historie auch ernst gemeinte Spekulationen zulassen. Sie können dabei helfen, das historische ‚Werden‘ in der Fülle seiner ‚möglichen‘ Geschichten zu erahnen oder gar bruchstückhaft zu erfassen. Um einer neuerlichen Tendenz zur Teleologie zu entgehen, ist es unumgänglich diese Spekulationen nicht als sicher anzunehmen.

Die Utopie, selbst zwischen den Zeiten und gewissermaßen auch zwischen den Dispositiven stehend, transportiert solch mögliche Geschichte(n). Sie ist Ausdruck konsequenten ‚Werdens‘, das auch ohne tatsächliche Realisierung immerzu besteht und geschichtlich relevant ist. Welcherart Spekulationen durch und mit ihr erarbeitet werden könnten, sollte in diesem Kapitel gezeigt werden. Das Unbekannte, die besungene ‚Dark Side of the Moon‘ wird dadurch aber nicht unbedingt einsichtiger oder heller. Vielleicht ist gar das Gegenteil der Fall. So gesehen könnte der Schluss nahe liegen, dass alles historische Forschen zufällig oder nahezu ergebnislos bleiben muss – „There is no dark side of the moon really. Matter of fact it’s all dark.“²⁵³ Was gibt es also zu erfahren?

Historische Schwarzmalerei zu betreiben war keinen Moment lang Intention dieser Arbeit. Die Diplomarbeit versteht sich viel eher als optimistisches Angebot bzw. Aufforderung, die dem Autor ebenso wie jede(r) LeserIn gilt, das historische ‚Werden‘ und die Vielschichtigkeit dieses vagen Begriffs in den Fokus der Forschung zu stellen bzw. Mut zur Parteilichkeit und Mut zu unkonventionellen Quellen und Methoden

²⁵² DELEUZE, 1997-1. S.15.

²⁵³ PINK FLOYD. „Eclipse“. On: *The Dark Side of the Moon*. Capitol Rec. 1973.

aufzubringen. Vielleicht reicht das Wissen, dass es eigentlich keine dunkle Mondhälfte gibt nämlich nicht aus; muss erst auf der *anderen* Seite spaziert werden, um historische Genugtuung zu erfahren.

Ein Modell dass in diesem Zusammenhang zumindest bedingt Ordnung in das undurchsichtige Wesen des ‚Werdens‘ bringen und der Utopie, sei sie literarischer oder audiovisueller Natur, Platz bieten würde, soll im Folgenden abschließend vorgestellt werden.

IV.2.4. Ein mögliches Modell ‚Neuer Filmgeschichte(n)‘.

Die ‚Utopie als Methode‘ unterstreicht die Notwendigkeit einer Abkehr von der Idee *einer* linearen Entwicklungsgeschichte des Kinos. Wie gezeigt, müssen es viele, teils unbekannte, Evolutionslinien sein, die erst gemeinsam das Phänomen Kino hervorbringen und weiterführen. Eine traditionelle ‚Geschichte der Sieger‘ zu schreiben, kann den Ansprüchen moderner Geschichtsschreibung nicht genügen. Sie wird dem eigentlichen Forschungsgegenstand nämlich schlichtweg nicht habhaft. Kann auf traditionelle Geschichtsmodelle aber ganzheitlich verzichtet werden? Wohl kaum. Gerade für einführende Beschäftigungen mit Film und Kino bedarf es sehr wohl der *Stars* und *Perlen* der Filmgeschichte, den tendenziell verallgemeinernden Überblicken, Genres und Hochzeiten unterschiedlicher stilistischer Strömungen:

„This book tells the story of the art of cinema. It narrates the history of a medium which began as a photographic, largely silent, shadowy novelty and became a digital, multi-billion-dollar global business. [...] Mostly I have focused on what I consider to be the most innovative films from any country at any period“²⁵⁴, schreibt Mark Cousins im Vorwort zu *The Story of Film*, einem Buch, dass dem hier vielfach kritisierten Paradigma einer linearen Erfolgsgeschichte folgt. Cousins hält sich an strikte kinogeschichtliche Periodisierungen (‚Silent‘, ‚Sound‘ und ‚Digital‘), wie sie z.B. bei Elsaesser²⁵⁵ verworfen werden und feiert, wie könnte es anders sein, „[...] the generally accepted birth of the movies in Paris in 1895 [...]“²⁵⁶

The Story of Film entspricht so gesehen einer Kinogeschichte fernab dem erneuerten geschichtlichen Bewusstsein der *New Film History*. Trotz allem kann ein solches Buch

²⁵⁴ COUSINS, 2004. S.7.

²⁵⁵ Vgl. ELSAESSER, 1986.

²⁵⁶ COUSINS, 2004. S.17.

inspirieren. Es kann als Nachschlagewerk dienen und dazu anregen ins Kino zu gehen, Film und Kino bewusster wahrzunehmen bzw. sich überhaupt damit auseinanderzusetzen.

Um Kino aber abseits von ‚Film als Kunst‘ gerecht zu werden, bedarf es der Vertiefung und Neu-Perspektivierung, sprich der Erweiterung des Forschungsfelds im Sinne der ‚New Film History‘. Filmgeschichtsschreibung sollte so vielfältig sein wie das kreative Durcheinander des Dispositivs im Sinne Deleuzes‘. Film an sich, muss darin genauso Platz finden, wie eben Patentregelungen oder literarische Vorgeschichte(n), etc...

Das eine, der Film, ist relativ jung, seine verschiedenen Ausprägungen überraschend vielfältig; das andere, die Vorgeschichte(n), erstreckt oder erstrecken sich über teilweise sehr lange Zeiträume. Die Ansicht darüber variiert.

Ein Modell des französischen Historikers Fernand Braudel könnte dabei helfen, das Dispositiv (Kino) im Historischen zu verorten oder überhaupt zu ordnen. Braudel hegt eine gewisse Skepsis gegenüber einem einzigen linearen Zeitbegriff, bzw. -strahl und erwägt in Folge dessen eine Neu-Ordnung bzw. Schichtung der Zeit. Die Historie wird in seinem Verständnis in drei zeitliche Ebenen unterteilt, die auch für die Filmgeschichte(n) brauchbar gemacht werden können.

Die erste Ebene/Schicht, jene der kurzen Zeitdauer, beherbergt die ‚explosiven‘ Ereignisse, Individuen, ‚schallenden Neuigkeiten‘ und ‚schnellen Bewusstwerdungen‘.²⁵⁷ Aus filmgeschichtlicher Sicht entsprächen technische Erfindungen und einzelne Filme dem historischen Wesen dieser ersten Ebene.²⁵⁸ Somit würden sich in ihr sowohl Beschreibungen, wie jene Mark Cousins, als auch die *Geburtsstunde des Kinos*, als explosive ‚Sichtbar-Machung‘/ ‚Bewusstwerdung‘ längst (ko)operierender Stränge medialen ‚Werdens‘, einordnen lassen. Das Ereignis oder traditionelle *Filmgeschichte(n)* müssten also nicht gänzlich aus dem Fokus des Historischen verschwinden. „Der Historiker ist [eben] gern ein Regisseur [...]“, meint dazu Fernand Braudel, „[...] Warum sollte er auf das Drama der kurzen Zeitspannen verzichten, auf die besten Kräfte eines sehr alten Metiers?“²⁵⁹

Sich den SiegerInnen und (technischen) Erfindungen zu widmen kann also durchaus hilfreich bzw. spannend sein. Es wäre allerdings falsch, an dieser Stelle Halt zu machen

²⁵⁷ Vgl. BRAUDEL, 1977. S.168.

²⁵⁸ Vgl. JUTZ/SCHLEMMER, 1989. S.62f.

²⁵⁹ BRAUDEL, 1977. S.172.

und die Augen vor den tiefer liegenden Strukturen zu verschließen. Braudel plädiert daher für historische Mischformen.

Auf die erste Ebene folgt somit die zweite, jene der mittleren Dauer bzw. Konjunkturabläufe, sprich der Zeiträume zwischen zehn und fünfzig Jahren. In ihren *Vorschläge[n] zur Filmgeschichtsschreibung* verorten Gabriele Jutz und Gottfried Schlemmer in dieser Ebene Ausbildungen filmischer Genres, Stile oder Moden:

„Als Phänomene mittlerer Dauer dürfen beispielsweise epochenbildende Elemente der Filmgeschichte, seien sie nun ökonomischer, sozialer, politischer, kultureller, psychologischer oder ästhetischer Natur, angesehen werden.“²⁶⁰

Auch diese Ebene kann, im weitesten Sinne, einer traditionellen Geschichtsschreibung zugeordnet werden, wobei die in ihr vorgenommene erste Abkehr von der ‚Macht der Ereignisse‘ gleichwohl eine Abkehr von den bloßen SiegerInnen geschichtlichen Werdens bedeutet. Die Analyse von Genres, Moden und Stilen beherbergt ungleich mehr verschiedenste Elemente, Facetten und Parameter, als sie in den Analysen kurzer Zeitspannen zu finden wären. Das Feld des Historischen hat sich also bereits erweitert.

Mit der dritten Ebene, jener der langen oder sehr langen Dauer, nach der auch Braudels Aufsatz benannt ist (*La longue durée*), vergrößert sich das historische Forschungsfeld schlussendlich immens. Die lange Dauer wird vom Begriff der ‚Struktur‘ beherrscht, den Braudel als „[...] ein Zusammenspiel, ein Gefüge, aber mehr noch eine Realität, die von der Zeit wenig abgenutzt und lange fortbewegt wird [...]“²⁶¹, verstanden haben will. Materielle, aber auch kulturelle Gegebenheiten, können solche ‚Strukturen der Geschichte‘ sein. Für die Filmgeschichtsschreibung scheint interessant, dass Braudel auch kulturellen Systemen und Denkverfassungen strukturbildendes Potential zuschreibt.

In dieser Ebene würden sich folglich längerfristige Stränge eines (Kino-)Dispositivs, bzw. das ‚Werden‘ an sich, einordnen lassen. „Alle Stufen der Geschichte, alle ihre tausend Stufen, alle diese tausend Blitze historischer Zeit werden aus dieser Tiefe, aus dieser halben Unbeweglichkeit [der langen Dauer; S.H.] verstanden: alles kreist um sie.“²⁶² Jedes Ereignis, jede Erfindung speist sich scheinbar aus den langlebigen Strukturen der dritten Ebene. Aus diesem Grund eignen sich diese *Tiefen* nach Jutz und

²⁶⁰ JUTZ/SCHLEMMER, 1989. S.63.

²⁶¹ BRAUDEL, 1977. S.173.

²⁶² BRAUDEL, 1977. S.177.

Schlemmer besonders, um über (Re-)Präsentations- und Wahrnehmungskventionen des Kinos nachzudenken:

„Obgleich die unmittelbaren Voraussetzungen des filmischen Sehens, wenn man die materiellen und ökonomischen Bedingungen ins Auge faßt (sic!), weitgehend im 19. Jahrhundert liegen [...], existieren dennoch filmische Repräsentations- bzw. Wahrnehmungskventionen, deren Geschichte nur mit Bezugnahme auf sehr lange Zeiträume erhellt werden kann.“²⁶³

Lumen – Histoire d'une Âme ist, wie bereits gezeigt wurde, Teil filmischer Wahrnehmungsgeschichte(n) und kann somit in dieser dritten Ebene verortet werden. Als literarisches Werk findet die Utopie aber gleichwohl ihren Platz in der Ebene der kurzen Dauer. Im Grunde könnte der Utopie gar strukturbildendes Potential zugeschrieben werden, da sie ihre zeitgenössischen Denkverfassungen, die Braudel als ‚Gefängnisse der langen Dauer‘²⁶⁴ umschreibt, verwirft und (noch) Irreales thematisiert und zur Diskussion stellt.

So wird Fernand Braudels Konzeptionalisierung historischer Zeit(en) zu einer Art historischem Netzwerk. Entgegen dem heterogenen Ensemble der Dispositive sind die Netze aber leichter zu entwirren, Querverbindungen somit einfacher herzustellen. Jedes Ereignis, jede Erfindung, aber auch jede Periode bleibt in Braudels Modell nicht auf sich alleine gestellt. Sie stehen immer im Bezug zur langen Dauer, die mit dem langen, oft völlig bewegungslos scheinenden, historischen ‚Werden‘ gleichgesetzt werden könnte. Nichts *ist* von einem Moment auf den anderen, alles *wird*. „Jede ‚Aktualität‘ vereinigt ursprüngliche Bewegungen von unterschiedlichem Rhythmus: Die Gegenwart stammt gleichzeitig aus dem Gestern, dem Vorgestern und dem Einst.“²⁶⁵

²⁶³ JUTZ/SCHLEMMER, 1989. S.63.

²⁶⁴ BRAUDEL, 1977. S.173.

²⁶⁵ BRAUDEL, 1977. S.178.

V. Fazit und Ausblick. Der *Schubs* in Richtung Zukunft.

Die Utopie und Science-Fiction-Literatur laden seit jeher zur mitunter vergnüglichen Reise durch die Zeiten. Sie sind imaginäre Prototypen der noch zu realisierenden Zeitmaschinen, deren Existenz in breiten Teilen dieses Genres bereits als real angenommen wird. Die Vision der Zeitreise bleibt aber heutzutage nicht nur den träumenden Science-Fiction AutorInnen überlassen. Selbst die theoretische Physik, als Ableger der naturwissenschaftlichen Forschung, kann sich mit der Möglichkeit der Zeitreise, zumindest in Form von Gedankenspielen, anfreunden. „Heute fragen sich Physiker in aller Welt, ob der Zug der Zeit vielleicht doch nicht nur linear und unaufhaltsam aus der Vergangenheit in die Zukunft dampft, und ob es nicht doch Nebengleise gibt, die zurück in die Vergangenheit führen. Vielleicht gar Zeitgleise, die Vergangenheit und Gegenwart hinter sich lassen und uns in die Zukunft oder in einen ganz anderen Teil des Universums ‚beamen‘ können?“²⁶⁶

Dass die *Zeitreisen* und die daraus resultierenden Produkte utopischer Literatur historisch relevant sein können und sowohl unsere Gegenwart als auch unsere Zukunft zumindest ein Stück weit mitbestimmen, war eine These dieser Arbeit, die hoffentlich in befriedigendem Ausmaß belegt werden konnte. Derlei Produkte entspringen keiner materiellen Natur. Sie sind Ideen und Anstöße die dem Lauf der Zeit möglicherweise den nötigen *Schubs* in Richtung Zukunft geben. Der Wunsch Irreales zu realisieren kann schließlich erst mit einer ersten Formulierung des *noch* Irrealen aufkommen. Somit muss utopischer Fiktion durchaus konstituierendes Potential im beständigen ‚Werden‘ des Historischen zugerechnet werden.

Im Falle des Hauptforschungsgegenstands dieser Arbeit, *Lumen - Histoire d'une Âme*, verhält es sich ähnlich und doch etwas anders. Die Fiktion des französischen Astronomen Camille Flammarion *beschreibt, enthält und ist* Filmbild, so die These. Die Suche und das Auffinden solcher prä-kinematographischer Filmbilder funktioniert im Grunde lediglich retrospektiv, vom Standpunkt unserer heutigen medialen Gegenwart ausgehend. Somit findet sich in den literarischen Filmbildern des 19. Jahrhunderts keine Grundidee, kein grundsätzlicher *Schubs* bzw. ausschlaggebender Ursprung der technischen Kinematographie. Vielmehr sollte gezeigt werden, dass gewisse

²⁶⁶ HOLITZKA, 2002. S.77.

Wahrnehmungskonventionen des Mediums Film schon lange vor dessen technischer Realisierung rezipiert bzw. erlernt werden konnten. Auf diese Art wurde das Verständnis für spätere, reale Filmbilder und deren Lesarten erst ermöglicht. Neben der Durchsetzung der Eisenbahn und der geradlinigen, homogenen Zeit sind die prä-kinematographischen Filmbilder somit Facetten einer Realisierung von Kino.

Durch ihre Monopolstellung in Informationsspeicherung und -vermittlung vor der Realisierung der technischen Medien bzw. vor der Verwirklichung von Film und Phonograph war die Literatur notgedrungen gezwungen, im Alleingang auf eine mögliche Veränderung der Wahrnehmung vorzubereiten.²⁶⁷ Dass vor allem die Utopie und die Science-Fiction zur Meinungsbildung und -beeinflussung einer breiten Masse beigetragen haben, zeigen die Auflagezahlen der Werke der utopischen SchriftstellerInnen. Sie entzogen sich den elitären Ansprüchen der Wissenschaft und wurden auch von weniger gebildeten Schichten diskutiert. Wie bereits vermerkt wurde, musste Flammarions *Lumen - Histoire d'une Âme* bereits ein Jahr nach dem französischen Erstdruck ein viertes Mal neu aufgelegt werden. Ein im Inhalt durchaus verwandtes Werk wurde Ende des 19. Jahrhunderts dann sogar zu einer Art Bestseller: Kurd Lasswitz' *Auf Zwei Planeten*²⁶⁸ überführte die mehr oder weniger (pseudo-)wissenschaftlichen Abhandlungen Ebertys, Poes oder Flammarions gänzlich in die Welt der Populärkultur.²⁶⁹ Sein Buch erreichte eine ungeheuer breite, bunt durchmischte Leserschaft und ließ in der Fiktion erstmals auch lebende Menschen in die kosmischen Archive blicken: Durch den Kontakt mit technisch weit fortschrittlicheren Bewohnern des Mars kommt eine Handvoll Wissenschaftler in den Genuss apparativ potenzierte Sehkraft. Mithilfe des ‚Retrospektivs‘ vermögen sowohl Außerirdische als auch Menschen das Bildermeer des Kosmos zu entschlüsseln. Lasswitz' als ‚utopischer Roman‘ untertiteltes Werk war einer der meistgelesenen Unterhaltungsromane im deutschen Sprachraum des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Führt man sich diesen *Hype* sowie die ungeheure Vielfalt an Vorwegnahmen medialer Zukunft in der Literatur des 19. Jahrhunderts vor Augen, so kann sehr wahrscheinlich von einer tatsächlichen Einflussnahme derselben, auf Sinneshaushalt und

²⁶⁷ Ende des 19. Jahrhunderts sollte diese Veränderung der Wahrnehmung durch den großen Medienwechsel dann auch tatsächlich eintreten, das Monopol der Schriftkultur für immer weichen.

²⁶⁸ LASSWITZ, 1969.

²⁶⁹ Burckhardt Kiegeland erklärt sich den Erfolg Kurd Lasswitz folgendermaßen: „Ein Bestseller der Literatur kann im nachhinein leicht erklärt werden, aber was an diesem Roman uns Heutige so in Erstaunen setzt, ist die ans Unheimliche grenzende technische Phantasie des Autors [...] [Er] hat [...] die wesentlichen Elemente der Raumfahrt vorausgeahnt, wie es die kühnste Phantasie eines Technikers seiner Zeit niemals zustande gebracht hätte.“ Klappentext von Burckhardt Kiegeland. In.: LASSWITZ, 1969.

Wahrnehmung ihrer zeitgenössischen Leserschaft ausgegangen werden. Utopischer Literatur muss folglich ihr verdienter Platz in einem umfassenden Kino-Dispositiv (oder Dispositiv noch zu entwickelnder Medien) zugesprochen werden. Dass sie in diesem möglicherweise sogar als schöpferische Instanz fungiert, wurde in Kapitel IV ausführlich erörtert.

Abschließend soll an dieser Stelle noch einmal das Grundcharakteristikum jeglicher utopischen Wunschvorstellung oder Vision hervorgehoben werden. Die Utopie formuliert immer nur *Möglichkeiten*. Das Formulierte kann, muss aber nicht realisiert werden, ist quasi bereits in seiner *möglichen*, (noch) irrealen Form relevant. Die Wissenschaft, allen voran die Filmwissenschaft, deren Forschungsgegenstand ja ohnehin ein durch und durch artifizielles Produkt ist, sollte sich diese Eigenschaft des Utopischen, sprich die Unverbindlichkeit und das Bewusstsein für die der Idee immer schon inhärente Möglichkeit des ‚Scheiterns‘, zunutze machen. Gewagte Fragestellungen können freilich in historische Sackgasse führen. Was aber, wenn nicht? In Verbindung mit einem reglementierenden Geschichtsmodell wie jenem der ‚langen Dauer‘ Fernand Braudels würde die Gefahr der Willkürlichkeit der ‚Utopie als Methode‘ zum mehr oder minder kalkulierbaren Risiko. Das in Kapitel IV.2.4. vorgestellte Gerüst vermag die ‚Welt des Konditional‘²⁷⁰, die Welt des ‚was wäre wenn...?‘ ein Stück weit zu ordnen und stellt sie in ständige Relation zum großen historischen ‚Werden‘.

Eine solche Vorgehensweise macht auch insofern Sinn, als es in der heutigen Zeit ohnehin zunehmend schwerer fällt Wissenschaft und Fiktion kategorisch voneinander zu trennen. „Unversehens dringt das SF-Syndrom tentakelgleich in alle gegenwärtigen Lebensbezüge des Menschen ein, längst ist es dem bloß literarischen Gehege entkommen [...].“²⁷¹ Speziell im Dienste des Raumfahrt, also einer der Zukunft ganz besonders verpflichteten Wissenschaft, kommt es zu ständigen Vermischungen der nur scheinbar gegensätzlichen Gebiete. Die Europäische Raumfahrtagentur ESA, als Beispiel, organisiert seit Jahren Science-Fiction-Wettbewerbe und versucht die daraus resultierenden Visionen und Utopien systematisch auf technische Realisierbarkeit hin zu prüfen. Die NASA schließt sich diesem Trend an und beteiligt AutorInnen des der

²⁷⁰ Vgl. SALEWSKI, 1986. S.19.

²⁷¹ SALEWSKI, 1986. S.21.

Irrealität verpflichteten Genres an der Vorbereitung subtiler Weltraum-Missionen.²⁷² Das Geschäft mit der Zukunft boomt. Die Geschichtsschreibung sollte ihre Vorbehalte beiseite legen und selbst den Versuch wagen in Richtung Zukunft aufzubrechen.

Die abschließenden Worte dieser Arbeit stehen ganz im Dienste dieses Wagnisses und verstehen sich insofern nicht nur als Fazit, sondern gleichwohl als Anreiz neue (zunächst) utopische Perspektiven innerhalb historischer Forschung einzunehmen. Die ‚Utopie vom Kosmischen Film‘ und die Theorie eines allumfassenden Bildarchivs in den Weiten des Weltraums würden noch zahlreiche, in diesem Sinne interessante, Analysen ermöglichen – ‚Perspektivenverschiebung‘ war eines der großen Schlagwörter des letzten Kapitels.

Was bedeutet es zum Beispiel für eine Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, mit einer theoretischen allgegenwärtigen medialen Überwachung konfrontiert zu werden? Wenn tatsächlich jede Tat und Handlung als *Film* im Kosmos gespeichert wird, so stellt sich durchaus die Frage wer in diesen Filmarchiven forschen darf, wer also quasi Zugriff auf jegliche Privatsphären dieser Erde hat. Schon allein aufgrund des medialen Paradigmas des ‚Sehens ohne gesehen zu werden‘ ließen sich Parallelen zwischen Flamarions ‚Kosmischem Film‘ und dem ‚Panoptikum‘ in Michel Foucaults *Überwachen und Strafen*²⁷³ ziehen. Die stetige Gefahr bzw. Möglichkeit von einem ‚allumfassenden Auge‘ beobachtet zu werden betrifft sowohl die Gefangenen in dem von Foucault thematisierten Modell des perfekten Gefängnisses, als auch jegliche(n) ErdenbewohnerIn der/die in den Fokus kosmischer BeobachterInnen gerät. Finden sich in den Weltraumutopien somit frühzeitige Modelle zukünftiger Kontrollgesellschaften? Die theoretische Möglichkeit stiller, geheimer Beobachtung würde jedenfalls noch nicht da gewesene Hierarchien konstituieren – Wer wäre in einem solchen Modell BeobachterIn und wer Beobachtete(r)? Verbirgt sich hinter der Vision des kosmischen Archivs und Films somit der verblühte Ausdruck (theologischer) Kontroll- und Erziehungsdiskurse? Das Monopol Gottes in Bezug auf Allwissenheit und lückenlose Überwachung wird in der kosmischen Utopie jedenfalls frühzeitig obsolet. Würde die Theorie zur Realität, so könnte jeder Mensch noch vor seinem Ableben für seine an sich *geheimen* Sünden gerichtet werden.

²⁷² Vgl. LÖFFLER, 2007. S.A3.

²⁷³ Vgl. FOUCAULT, 1979.

„Das Bild der vergangenen Jahrtausende liegt **gegenwärtig** und **vollständig** ausgebreitet **im Raume**, vor seinem [Gottes; S.H.] mit maassloser (sic!) Sehkraft ausgerüsteten Auge da. Also ist **dadurch**, dass wir uns den rein menschlichen Sinn des Sehens, in einer höhern (sic!) Potenz, verschärft und erweitert denken, eine Eigenschaft Gottes **sinnlich begreiflich** geworden.“
[Hervorheb. i. Orig.; S.H.]²⁷⁴

Der Mensch nähert sich in dieser Vision der Allmacht Gottes an. „Wahrlich ich bin wie ein Gott geworden, denn die weisen Männer in unserem Land sagen, die Fähigkeit alles zu sehen – Omnividenz, wie sie sagen – kommt nur Gott allein zu“²⁷⁵, weiß auch der Ich-Erzähler in Edwin Abbots Dimensionen-Roman *Flächenland*.²⁷⁶

Der Versuch ‚Kosmischen Film‘ als Ausdruck erzieherischer und theologischer Diskurse zu lesen könnte weiterführend auch wieder Aufschluss über die gegenwärtige Medienrealität geben. Sind die Straßen Londons mit ihrer beinahe flächendeckenden Kameraüberwachung nicht auch Ausdruck einer (zumindest medialen) Annäherung an göttliche Allwissenheit? ‚Alles sehen wollen, Alles wissen müssen‘ – Im Dienste der Zivilisation und mit modernster Technik gerüstet, überwacht heute Jede(r) Jede(n), wird die Privatsphäre zur öffentlichen Angelegenheit. Wer hat aber die Macht; wer spielt bzw. *ist* Gott?

Auch die moderne Kriegsführung scheint der Suche nach dem Gott im Menschen und seiner technischen Apparaturen verfallen zu sein. Das Pentagon hat bereits frühzeitig den Nutzen des utopischen Weitblicks erkannt und seine Lehren aus der Science-Fiction-Literatur gezogen: Noch vor dem Siegeszug der Luftwaffe und der technischen Realisierung bewegter Bilderflüsse imaginierte Eugene Mouton, in Anlehnung an Eberty und Flammarion, die Projektion kosmischen Films auf Wolken aus dichtem, ätherischem Nebel.²⁷⁷ Heute projiziert der *zivilisierte* Militarist seine Filmbilder auf tief liegende Wolkendecken. Nahm Mouton in seiner Utopie lediglich das voraus, was der französische Filmwissenschaftler André Imbert in den 1920er Jahren als ‚Prä-Destination des Films‘ prophezeite, nämlich die Film-Projektion direkt am Himmelszelt

²⁷⁴ EBERTY, 2006. S.16.

²⁷⁵ ABBOTT, 1990. S.118.

²⁷⁶ Der Bewohner einer zweidimensionalen Welt, genannt ‚Flächenland‘, erhält im Roman Besuch aus der Welt der Dreidimensionalität. Eine Kugel aus ‚Raumland‘ gewährt ihm Einsicht in die wahre Beschaffenheit seines Universums. Indem er nun, aus seiner neuen Perspektive heraus, über alle Daten der Vergangenheit verfügen kann, fehlt lediglich die Fähigkeit allzeitiger Omnipräsenz um wahrlich *göttlich* zu werden. Jeglichem/Jeglicher kosmischen/kosmischer BeobachterIn erginge es der Theorie folgend gleich.

²⁷⁷ Vgl. JAMPOLSKI, 1988. S.181.

für Millionen von ZuschauerInnen²⁷⁸, so erscheint der Zweck ihrer gegenwärtigen Realisierung weitaus banaler. In der militärischen Realität der Gegenwart dient Himmelskino nicht mehr dem Ideal kollektiver Filmrezeption, sondern vielmehr der Abschreckung feindlicher, *primitiver* Eingeborenenguerillas. Das Decodieren von Filmbildern muss eben erst erlernt werden um Genuss oder Zerstreuung beim Betrachten hervorzurufen. Für den unvoreingenommenen Kino-Neuling wird das bewegte Bild dagegen zur tatsächlichen (bedrohenden) Gottheit. Mit Tonbändern vermag das Pentagon dann noch ein weiteres Mal das Tor zum Jenseits zu öffnen; werden die Stimmen nur scheinbar Toter für den Feind zum Graus. „Man hoffte, durch aus dem nächtlichen Dschungel tönendes Göttergrollen Eingeborene verlässlich (sic!) in ihren Dörfern zu halten – eine raffinierte Methode der Bevölkerungskontrolle.“²⁷⁹ ‚Technologisch implementiertes Jenseits‘ nennt Friedrich Kittler diese Art technisch-psychologischer Kriegsführung²⁸⁰, die ihre literarische Konzeption in der Utopie und Science-Fiction des 19. Jahrhunderts zu haben scheint.

Die zuletzt angeführten Thesen sind bis dato noch nicht ausgearbeitet. Sie dienen als Denkanstöße sowohl für den Autor als auch für mögliche LeserInnen. Was denkbar ist, ist auch möglich. Warum eigentlich nicht.

²⁷⁸ Vgl. IMBERT, 1928. S.13f.

²⁷⁹ WATSON, 1982. S.371.

²⁸⁰ Vgl. KITTLER, 1986. S.24f.

VI. Anhang.

VI.1. Bibliographie.

Abbott, Edwin A. *Flächenland*. Übers.: Peter Buck (Hg.). Hildesheim, Berlin: Verlag Franzbecker, 1990.

Aldiss, Brian. *Kryptozoikum*. Walter Spiegl (Hg.). engl. Orig.: *Cryptozoik*. 1967. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein, 1976.

Amis, Martin. *Pfeil der Zeit*. aus dem Engl. von Alfons Winkelmann. München: dtv, 2004.

Anthony, Piers. *Makroskop*. Dr. Herbert Franke u. Wolfgang Jeschke (Hg.). München: Heyne, 1975.

Asendorf, Christoph. *Batterien der Lebenskraft: Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Werkbund-Archiv Bd. 13. 1.Aufl. Giessen: Anabas, 1984.

Babbage, Charles. *The Ninth Bridgewater Treatise: A Fragment*. Chapter IX: "On the permanent impression of our words and actions on the globe we inhabit." 2. Aufl. London, 1838.

http://www.victorianweb.org/science/science_texts/bridgewater/b9.htm. Zugriff: 24.09.2007.

Bazin, André. *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Hartmut Bitomsky, Harun Farocki und Ekkehard Kaemmerling (Hg.). Schauberg: DuMont, 1975.

Benjamin, Walter. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ Dritte Fassung. In: *Gesammelte Schriften: Erster Band. Zweiter Teil*. Mitw. Theodor W. Adorno und Gersholm Scholem. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. S.471-508.

Benjamin, Walter. „Über den Begriff der Geschichte.“ In: *Gesammelte Schriften: Erster Band. Zweiter Teil*. Mitw. Theodor W. Adorno und Gersholm Scholem. Hg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. S.691-704.

Bergson, Henri. *Schöpferische Entwicklung*. Jena: Eugen Diederichs, 1921.

Bergson, Henri. *Materie und Gedächtnis: Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Mit einer Einleitung von Erik Oger. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1991.

Bergson, Henri. *Denken und schöpferisches Werden: Aufsätze und Vorträge*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1993.

Braudel, Fernand. „Die lange Dauer: La longue durée“ (1958). In: *Theorieprobleme der Geschichtswissenschaft*. Hg. Theodor Schieder und Kurt Gräubig. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977. S.164-204.

Bronnen, Arnolt. *Film und Leben: Barbara La Marr*. Claudia Wagner (Hg.). Berlin: Aviva, 2003.

Ceram, C.W. *Eine Archäologie des Kinos*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1965.

Clausberg, Karl (Hg.). *Zwischen den Sternen: Lichtbildarchive: Was Einstein und Uexküll, Benjamin und das Kino der Astronomie des 19. Jahrhunderts verdanken*. Berlin: Akademie Verlag, 2006.

Cousins, Mark. *The Story of Film*. London: Pavilion Books, 2004.

Crary, Jonathan. *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden, Basel: Verlag der Kunst, 1996.

Deleuze, Gilles. *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*. Übers. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997-1.

Deleuze, Gilles. *Das Zeit-Bild: Kino 2*. Übers. von Klaus Englert. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997-2.

Deleuze, Gilles. „Über *Das Bewegungs-Bild*“. Gespräch mit Pascal Bonitzer und Jean Narboni. In: *Unterhandlungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993-1. S.70-85.

Deleuze, Gilles. „Über *Das Zeit-Bild*“. Gespräch mit Gilbert Cabasso und Fabrice Revault d'Allonnes. In: *Unterhandlungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993-2. S.86-91.

Deleuze, Gilles. *Henri Bergson zur Einführung*. 2., überarb. Aufl.- Hamburg: Junius, 1997.

Deleuze, Gilles. „Was ist ein Dispositiv?“ In: *Spiele der Wahrheit: Michel Foucaults Denken*. Hg. François Ewald und Bernhard Waldenfels. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991. S.153-162.

Demandt, Alexander. *Ungeschehene Geschichte: Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn...?* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1984.

Dick, Philip K. (Hg.). *Counter-Clock World*. Erstdruck: 1967. London: Grafton Books, 1990.

Eberty, Felix. „Die Gestirne und die Weltgeschichte.“ Dt. und engl. Originalversion von 1846/47. In: *Zwischen den Sternen: Lichtbildarchive: Was Einstein und Uexküll, Benjamin und das Kino der Astronomie des 19. Jahrhunderts verdanken*. Hg. Clausberg, Karl. Berlin: Akademie Verlag, 2006. S.133-243.

Eiblmayr, Sylvia. *Die Frau als Bild: Studien zur Repräsentation des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Diss. Wien, 1989.

Eisenstein, Sergej. „Dickens, Griffith und wir.“ In: Ders. *Ausgewählte Aufsätze*. Berlin: Henschel, 1960. S.157-229.

Elsaesser, Thomas. „The New Film History“. In: *Sight and Sound*. Vol.55. Nr.4. Autumn 1986. S.246-251.

Elsaesser, Thomas. *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels*. München: edition text + kritik, 2002.

Engell, Lorenz (Hg.). *Bewegen beschreiben: Theorie zur Filmgeschichte*. Weimar: VDG, 1995.

Engell, Lorenz und Fahle, Oliver. „Film-Philosophie“. In: *Moderne Film Theorie*. Hg.: Jürgen Felix. Mainz: Bender, 2003. S.222-240.

Feiertag, Andreas. „Countdown für Teilchencrash“. In: *Der Standard*, 16.7.2008. S.F1.

Fihman, Guy. „Bergson, Deleuze und das Kino.“ In: *Der Film bei Deleuze*. Hg. Lorenz Engell und Oliver Fahle. Weimar: Univ.-Verlag, 1999. S.74-85.

Finney, Jack. *Von Zeit zu Zeit: Die Vergangenheit ist nur einen Schritt weit entfernt* Bergisch Gladbach: Bastei Lübbe, 1998.

Flammarion, Camille. *Lumen: Wissenschaftliche Novellen*. Nachdruck der 1900 erschienenen dt. Erstausgabe im Neusatz. Hg. Dieter von Reeken. Lüneburg: DvR, 2007.

Flammarion, Camille. *Lumen*. Translated and with an Introduction by Brian Stableford. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2002.

Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974-1.

Foucault, Michel. „Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Ders. *Von der Subversion des Wissens*. München: Hanser, 1974-2. S.83-109.

Foucault, Michel. *Die Ordnung des Diskurses: Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970*. Ungekürzte Ausg. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein, 1977.

Foucault, Michel. *Dispositive der Macht*. Berlin: Merve, 1978.

Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Übers. von Walter Seitter. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979.

Grafl, Franz. „Filmwissenschaft und Psychoanalyse: Leselust und Schaulust“. In: *Psyche im Kino: Sigmund Freud und der Film*. Hg: Thomas Ballhausen. Wien: Filmarchiv Austria, 2006. S.77-96.

Gibson, William. *Neuromancer*. New York: Ace Books, 1984.

Gwózdź, Andrzej. „Sehmaschine Audiovision: Filme im Medienwandel.“ In: *Autoren, Automaten, Audiovisionen: Neue Ansätze der Medienästhetik und Tele-Semiotik*. Hg.: Ernest Hess-Lüttich. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2001. S.135-150.

Hickethier, Knut. „Filmgeschichte zwischen Kunst- und Mediengeschichte: Zur Einleitung.“ In: Ders. (Hg.) *Filmgeschichte schreiben: Ansätze, Entwürfe und Methoden*. Berlin: Ed. Sigma, 1989. S.7-22.

Hick, Ulrike. „Licht modelliert die Zeit: Bildmedien und Wahrnehmung im 19. Jahrhundert.“ In: *Der Film in der Geschichte: Dokumentation der GFF-Tagung*. Hg. Knut Hickethier. Berlin: Ed. Sigma, 1997. S.26-42.

Hickethier, Knut. „Das Medien-Dispositiv oder eine Theorie des Mediensubjekts“. In: *tiefenschärfe 1/02*. Hamburg: Zentrum für Medien und Medienkultur, 2002. S.28-30-

Hoffmann, Ernst T.A. *Des Veters Eckfenster*. Mit einem Nachwort und Anmerkungen von Gerard Kozielek. Stuttgart: Reclam, 1980.

Holitzka, Marlies und Klaus. *Der Kosmische Wissensspeicher: Mit allem verbunden sein und es im Alltag nutzen*. Darmstadt: Schirner, 2002.

Horak, Jan-Christopher. „Old Media Become New Media: The Metamorphoses of Historical Films in the Age of Their Digital Dissemination.“ In: *Celluloid Goes Digital: Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet*. Hg. Martin Loiperdinger. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003. S.13-22.

Imbert, André. „Destinée du cinéma“. In: *Cinéa- Ciné pour tous*. Nr. 106/1928.

Jampolski, Michail B. „Die Utopie vom kosmischen Schauspiel und der Kinematograph.“ In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*. Nr. 29/1988, Heft 34. S.177-191.

Jutz, Gabriele und Schlemmer, Gottfried. „Vorschläge zur Filmgeschichtsschreibung: Mit einigen Beispielen zur Geschichte filmischer Repräsentations- und Wahrnehmungskonventionen.“ In: *Filmgeschichte schreiben: Ansätze, Entwürfe und Methoden*. Hg. Knut Hieckethier. Berlin: Ed. Sigma, 1989. S.61-67.

Kittler, Friedrich A. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985.

Kittler, Friedrich A. *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.

Kittler, Friedrich A. *Optische Medien: Berliner Vorlesung 1999*. Berlin: Merve, 2002.

Kleinspehn, Thomas. *Der flüchtige Blick: Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.

Koselleck, Reinhart. „Standortbindung und Zeitlichkeit: Ein Beitrag zur Erschließung der geschichtlichen Welt.“ In: *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Hg: Reinhart Koselleck. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979. S.176-207.

Kusters, Paul. „New Film History: Grundzüge einer neuen Filmgeschichtsschreibung.“
In: *montage/av*. 5.1.1996. S.39-58.

Lasswitz, Kurd. *Auf Zwei Planeten*. Neu bearbeitet nach der 1897 erschienenen
Erstausgabe von Burkhard Kiegeland und Martin Molitor. Frankfurt/M.: Heinrich
Scheffler, 1969.

Löffler, Stefan. „Zwischen Science und Fiction: Anregungen für die Raumfahrt –
zwischen literarischer Vision und technischer Machbarkeit.“ In: *Der Standard*. Album.
22.09.2007. S.A3.

Monaco, James. *Film und Neue Medien: Lexikon der Fachbegriffe*. Reinbek bei
Hamburg: Rowohlt, 2003.

Müller, Jürgen E. „Tele-Vision als Vision: Einige Thesen zur intermedialen Vor- und
Frühgeschichte des Fernsehens (Charles François Tiphaigne de la Roche und Albert
Robida)“. In: *Autoren, Automaten, Audiovisionen: Neue Ansätze der Medienästhetik
und Tele-Semiotik*. Hg. Ernest Hess-Lüttich. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2001.
S.187-208.

Nicholls, Peter (Hg.). *Science in Science Fiction: Sagt Science Fiction die Zukunft
voraus?* Unter Mitarb. von David Langford u. Brian Stableford. Frankfurt/Main:
Umschau, 1983.

Oger, Erik. „Einleitung“. in: Bergson, Henri. *Materie und Gedächtnis: Eine
Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg:Meiner, 1991.
S.IX-LVII.

Ott, Michaela. *Gilles Deleuze zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2005.

Paech, Joachim. „Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen: Zur Geschichte der
filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert.“ In: *Filmgeschichte schreiben: Ansätze,
Entwürfe und Methoden*. Hg. Knut Hickethier. Berlin: Ed. Sigma, 1989. S.68-77.

Paech, Joachim. „Dispositionen der Einfühlung: Anmerkungen zum Einfluß der Einfühlungs-Ästhetik des 19. Jahrhunderts auf die Theorie des Kinofilms.“ In: *Der Film in der Geschichte: Dokumentation der GFF-Tagung*. Hg.: Knut Hickethier, Eggo Müller, Rainer Rother. Berlin: Edition Sigma, 1997. S.106-121.

Paech, Joachim. „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik.“ In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg.: Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam, 2003. S.465-498.

Plutarchus. *Das Mondgesicht*. Übers. von Herwig Görgemanns. Zürich: Artemis, 1968.

Poe, Edgar Allan. „Heureka: Versuch über das materielle und geistige Weltall.“ In: *Edgar Allan Poes Werke in zehn Bänden: 3.Bd. Heureka und Anderes*. Hg. Arthur & Hedda Moeller-Bruck. Minden I. W.: J.C.C. Brun's Verlag, 1904. S.1-197.

Poe, Edgar Allan. „Die Macht des Wortes.“ In: *Edgar Allan Poes Werke in zehn Bänden: 3.Bd. Heureka und Anderes*. Hg. Arthur & Hedda Moeller-Bruck. Minden I. W.: J.C.C. Brun's Verlag, 1904. S.197-207.

Poe, Edgar Allan. „Monos und Una.“ In: *Edgar Allan Poes Werke in zehn Bänden: 3.Bd. Heureka und Anderes*. Hg. Arthur & Hedda Moeller-Bruck. Minden I. W.: J.C.C. Brun's Verlag, 1904. S.207-225.

Reder, Wolfgang. *Kontrafaktische Überlegungen: Eine Darlegung der Hauptgedanken mit besonderer Berücksichtigung der sozialgeschichtlichen und sozialwissenschaftlichen Perspektiven*. Linz: Dipl.-Arb., 2004.

Ritter, Hermann. „Kontrafaktische Geschichte. Unterhaltung versus Erkenntnis. In. Hg. Michael Salewski. *Was Wäre Wenn: Alternativ- und Parallelgeschichte: Brücken zwischen Phantasie und Wirklichkeit*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1999. S.13-42.

Robida, Albert. *The Twentieth Century*. Orig.: *Le Vingtième Siècle*. Arthur B. Evans (Hg.). Middletown : Wesleyan University Press, 2004.

Ruchatz, Jens. „Wie neu war das Kino wirklich? Ein Versuch zur Relationierung von Geschichte und Vorgeschichte des Kinos“. In: *montage/av*. 5.1.1996. S.61-88.

Salewski, Michael. *Zeitgeist und Zeitmaschine: Science Fiction und Geschichte*. München: dtv, 1986.

Salewski, Michael. „Vorwort.“ In: Ders. *Was Wäre Wenn: Alternativ- und Parallelgeschichte: Brücken zwischen Phantasie und Wirklichkeit*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1999. S.7-12.

Scheerbart, Paul. „Sprüche für das Glashaus“. In: *Frühlicht*. Heft 3, 1920.

Schivelbusch, Wolfgang. *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Fischer, 2000

Schröter, Jens. „Das Ende der Welt. Analoge vs. digitale Bilder – Mehr und weniger ‚Realität‘?“ In: *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Hg. Ders. und Alexander Böhnke. Bielefeld: Transcript Verlag, 2004. S.335-354.

Siebert, Harald. *Die große kosmologische Kontroverse: Rekonstruktionsversuche anhand des Itinerarium exstaticum von Athanasius Kircher SJ (1602-1680)*. Texte und Abhandlungen zur Geschichte der Mathematik und der Naturwissenschaften. Band 55. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2006.

Sobchack, Vivian. „What is film history?, or, the Riddle of the sphinxes.“ In: *Reinventing Film Studies*. Hg. Christine Gledhill. London: Arnold, 2004. S.300-315.

Stableford, Brian. „Introduction“ in: Flammarion, Camille. *Lumen*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002. S.IX-XXXV.

Twain, Mark. *Ein Yankee am Hofe des Königs Artus*. Stuttgart, Wien, St. Gallen: Janus, 1948.

Virilio, Paul. *Fahren, fahren, fahren*. Berlin: Merve, 1978.

Virilio, Paul. *Revolutionen der Geschwindigkeit*. Berlin: Merve, 1993.

Vogl, Joseph. „Medien-Werden: Galileis Fernrohr“. In: *Mediale Historiographien*. Hg.: Lorenz Engell. Weimar: Univ. Verlag, 2001. S.115-123.

Watson, Peter. *Psycho-Krieg: Möglichkeiten, Macht und Mißbrauch der Militärpsychologie*. Düsseldorf und Wien: Econ Verlag, 1982.

Zielinski, Siegfried. „Am Ende der Geschichte von Kino und Fernsehen: Ansätze zu einer Geschichte der Audiovision.“ In: *Filmgeschichte schreiben: Ansätze, Entwürfe und Methoden: Dokumentation der Tagung der GFF 1988*. Hg. Knut Hickethier. Berlin: Ed. Sigma Bohn, 1989. S.196-210.

VI.2. Filmographie.

L'Arrivée d'un train à la Ciotat. Regie: Auguste und Louis Lumière. Frankreich: Lumière, 1896.

The Matrix. Regie/Drehbuch: Andy und Larry Wachowski. USA: Groucho II Film Partnership, 1999.

The Matrix Reloaded. Regie/Drehbuch: Andy und Larry Wachowski. USA: Warner Bros. Pictures, 2003.

The Matrix Revolutions. Regie/Drehbuch: Andy und Larry Wachowski. USA: Warner Bros. Pictures, 2003.

Memento. Regie/Drehbuch: Christopher Nolan. USA: Newmarket Capital Group, 2000.

Und täglich grüßt das Murmeltier. Orig.: Groundhog Day. Regie: Harold Ramis. Drehbuch: Danny Rubin. USA: Columbia Pictures Corporation, 1993.

VI.3. Abbildungsverzeichnis.

Ich habe mich bemüht, sämtliche InhaberInnen der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir (Sebastian Höglinger).

Abb.1. Sebastian Höglinger: Lichtströme zwischen Planeten.

Abb.2. Heinrich Harder: „Astronomische Phantasie“. In: CLAUSBERG, 2006. S.3.

Abb.3. Illustration zur „Ersten Erzählung – Ressurrectio Praeteriti“. In: FLAMMARION, 2007. S.30.

Abb.4. Sebastian Höglinger: Lumens Wahrnehmungsbedingungen *entlang* des ‚Kosmischen Films‘.

Abb.5. Paul Klee: Angelus Novus. Quelle:
<http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2005/bilder/RUHR-shadowtime-angelus-novus.jpg>. Zugriff: 14.07.2008.

Abb.6. Photographien von Eadweard Muybridge. Quelle:
<http://www.digitaljournalist.org/issue0309/lm20.html>. Zugriff: 14.07.2008.

VI.4. Lebenslauf.

Name: Sebastian Höglinger

Geboren am: 29.11.1983 in Linz

Staatsbürgerschaft: Österreich

<u>Ausbildung:</u>	1990 - 1994	Volksschule VS 48 Linz-Froschberg
	1994 - 1998	BRG Linz-Fadingerstraße
	1998 - 2002	BORG Honauerstraße - Musikalischer Zweig/ E-Gitarre
	2002	Matura
	2002 – 2003	Zivildienst: ROTES KREUZ, Betreuung des Ersthelfer-Defibrillationsprojektes inkl. Sanitäterausbildung
	seit Okt. 2003	Studium: Theater- Film- und Medienwissenschaft (Wien)
	Oktober 2005	Abschluss des ersten Studienabschnitts mit Auszeichnung

Derzeitige Forschungsschwerpunkte:

Filmgeschichtsschreibung, Utopie und Film, (Vor-)Geschichte(n) des Kinos bzw. ‚Pré-Cinéma‘,...

Vorträge:

„Die Utopie vom ‚Kosmischen Film‘ – Prä-Kinematographische Filmbilder im 19. Jahrhundert.“ 21. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Weimar: Bauhaus Universität (17.–19. März 2008).

Berufserfahrung (Auszug):

Betreuung der ‚Nightline‘ beim ‚Crossing Europe Filmfestival Linz‘ 2005
Saalregie ‚Crossing Europe Filmfestival Linz‘ 2006/2007/2008
Kassabetreuung ‚Viennale‘ (Filmfestival Wien), Vorverkauf und Abendkassa
2006/2007/2008
Praktikum ‚Diagonale‘ – Filmfestival Graz (Katalog: Filmsynopsen) 2008

Vortragsbetreuung ‚MEET‘ (Messe für Event und Theater der Österreichischen
Theatertechnischen Gesellschaft) 2006

Assistent bei theatertechnischen Führungen durch das Wiener Burgtheater (mit Günther
Vogl – ehem. Technischer Leiter) 2006

VI.5. Abstract.

Die Diplomarbeit stellt ein von der Filmgeschichtsschreibung bzw. der Filmwissenschaft weitgehend unbeachtetes Kapitel der Mediengeschichte(n) in ihren Mittelpunkt: „Die Utopie vom Kosmischen Film“.

1869 schreibt ein französischer Wissenschaftler namens Camille Flammarion von den Seelen Verstorbener, die nach ihrer Loslösung von den Gesetzen der Materie, die Vergangenheit dieser und jeder anderen Welt in einer Art ewigem (Lichtbild-)Archiv im Weltall gespeichert vorfinden und visuell noch einmal wahrnehmen können.

Die notgedrungen in Schriftform verfasste Utopie (Erstdruck 1872) verweist in ihrer *alten* Form (noch dem ‚Regime des Symbolischen‘ unterstellt) bereits auf mediale Praktiken einer fernen Zukunft und fungiert in diesem speziellen Fall als Vorwegnahme filmspezifischer Wahrnehmung vor Realisierung entsprechender Apparatur: Die fiktive Seele Lumen sieht in Lichtstrahlen gespeicherte und durch Lichtstrahlen vermittelte Bilder, quasi prä-kinematographische *Filmbilder*. Sie unterliegt dem medialen Paradigma des ‚Sehens ohne gesehen zu werden‘ und nimmt vergangene Handlungen visuell in prä-filmisch unbekanntem Zeitebenen wahr – mal läuft die Zeit vorwärts, mal rückwärts, mal gerafft, mal gedehnt.

Literatur kann also Filmbilder beschreiben und gleichzeitig Filmbilder enthalten, *Filmbild sein*, so lautet die These. Folgt man diesem Gedankengang so stellt sich früher oder später zwangsläufig die Frage ob der *Beginn* von Kino tatsächlich erst mit der ersten öffentlichen Filmvorführung der Gebrüder Lumière im Dezember 1895 datiert werden kann. Anschließend an die Theorien der ‚New Film History‘ versucht die vorliegende Arbeit mit solchen kausal-teleologischen Zäsuren und Argumentationsweisen traditioneller Geschichtsschreibung zu brechen. Noch lange vor der ominösen ‚Geburt des Kinos‘ finden sich im geschriebenen Wort Anleihen einer damals noch zukünftigen, im ‚Werden‘ begriffenen Medientechnik, -kultur und -wahrnehmung. Der These folgend vermochten Bücher und Texte ihre Leserschaft auf den großen Medienwechsel, Ende des 19. Jahrhunderts, vorzubereiten. Selbstbewusst und voller Phantasie bzw. Weitblick formulieren vor allem die Utopien und die Werke der Science-Fiction-Literatur (mediale) Wünsche und Träume und konstituieren auf diese Weise Zukunft und Gegenwart (mit). Als logische Folge solcher Überlegungen

können oder müssen auch diese als imaginäre Stränge eines Kino-Dispositivs verstanden werden. Dem historischen Konzept einer einzelnen Evolutionslinie werden also eine Vielzahl heterogener, mehr oder weniger deutlich (ko)operierender Vorgeschichten entgegengestellt.

Des Weiteren bietet die Auseinandersetzung mit dem ‚Utopischen‘ einen geeigneten Ausgangspunkt um über (Film-)Geschichtsschreibung und deren Umgang mit dem Historischen nachzudenken: Im Geiste Wittgensteins könnte das Denkbare als zumindest möglich angenommen bzw. der Versuch unternommen werden, die Charakteristika utopischer Literatur für die eigene Forschung handhabbar zu machen. Gewagte Thesen, riskante Gedankengänge und Prognosen, kurz gesagt, der Mut zur Phantasie, könnte dabei behilflich sein, das mediale *Gestern*, *Heute*, und *Morgen* zumindest annähernd zu fassen. Vielleicht stellen nämlich gerade der ‚Griff nach den Sternen‘ und die ungeliebte Frage nach dem ‚Was wäre wenn...‘ das richtige Handwerkszeug dar, um einem umfangreichen Forschungsgegenstand wie dem Phänomen Kino gerecht zu werden.