



universität
wien

DIPLOMARBEIT

**„Die Wiederverzauberung des Himmels
Eine Film- und Mediengeschichte der Wolken“**

Verfasserin

Sophia Neumeister

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Ass. Dr. Manfred Öhner

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	4
II. Historische Wolkendiskurse in der Meteorologie und deren Resonanz in den Bereichen der Kunst und Literatur	8
2.1 Theorien zur Entstehung von Wolken in der antiken Naturphilosophie	8
2.1.2 Aristoteles <i>Meteorologica</i>	10
2.1.3 <i>De rerum natura</i> – Vom Schrecken der Natur	14
2.2. Empirische und ästhetische Wolkenaneignung im 19. Jahrhundert: Die Strukturierung des Unstrukturierten durch Howards Wolkenterminologie	15
2.3 Bild- und schriftmediale Darstellungsversuche der Wolke	24
2.3.1 Die zentralperspektivische Fixierung der Wolke durch Brunelleschis <i>Wolkenspiegel</i>	25
2.3.2 Zur Synergie literarischer und wissenschaftlicher Wissensproduktion: Howards Einfluss auf die Wolkenforschung Goethes	28
III. Polysemantische Kodierungen der bewegten Wolkenbilder: Die Wolke im Film	36
3.1 Die Wolke als mythologisch-historisches Mischwesen in <i>Faust. Eine deutsche Volkssage</i> von Friedrich Wilhelm Murnau	40
3.1.1 Die Wolke des Nichtwissens	42
3.1.2 Handlungsrahmen des Films <i>Faust</i>	44
3.2 Kant und die erhabene Wolke: Murnaus Repräsentation der schönen Schreckenserfahrung	46
3.2.1 Die Verkörperung metaphysischer Erscheinungen in der erhabenen Wolke	47
3.2.2 Das erhabene Spiel von Licht und Schatten	52

3.3 Imaginierte Möglichkeiten zur Grenzüberschreitung von Himmel und Erde: Die Wolke als Transportmittel	56
3.3.1 Die barocke Theaterwolke und ihre Wiederbelebung im Film	60
3.3.2 Das Zeitalter des Barock	62
3.3.3 Die Materialität des Immateriellen: Die Theaterwolken von Nicola Sabbattini	68
3.4 Die Integration der Wolke als dramaturgisches Bindeglied und Mittel zum Szenenwechsel im Barocktheater und im Film	72
3.5 Das Täuschungspotential der Wolke	79
3.5.1 Hermes, der Hirte der Himmelsflocken	80
3.5.2 Von Ixion, Nephele und Io	82
3.5.3 Mephisto, das Böse in den Wolken	85
IV. Fazit	87
V. Literaturverzeichnis	90
5.1 Medienverzeichnis	95
5.2 Abbildungsverzeichnis	95
VI. Abstract	96
VII. Lebenslauf	97

I. Einleitung

*„Denn, wenn ich die Wolken nun meid,
in denen ihr Bild mir entbrannte,
was ist mir das leisere Leid,
das bildlose Erde nur kannte?“¹*

Paul Celan

Sich mit Wolken auseinander zu setzen bedeutet, sich in einen diffusen Raum zu begeben. Dieser Raum ist geprägt von Verunsicherung, Verheißung, Heil und Unheil, vor allem aber von Vorstellung und Phantasie, von symbolischer Deutung und mythisch-religiösen Konnotationen. „Weißt du, wie sich die Wolken ausstreuen?“² fragt bereits Hiob im Alten Testament und ist damit in der Geschichte der Wetterforschung, aber auch der Philosophie und der Kunstgeschichte nicht der Erste, der die Rätsel der Wolken zu entschlüsseln versucht.

Was durch die Jahrhunderte klingt, ist ein Greifen nach den Wolken, ein Blick in den Himmel, der bemüht ist, der Flüchtigkeit dieser ephemeren Erscheinungen habhaft werden zu können. „Ich muss das alles mit den Augen fassen, will sich aber nicht recht denken lassen“³, resümiert Goethe in einem Gedicht nach seinem jahrelangen Bestreben eine eigene Wolkenkunde zu verfassen. Bewegung, Verwandlung, Unsichtbarkeit, Komplexität, Strukturlosigkeit, Unendlichkeit – der stete Wandel der Wolken, die ihrem Naturell nach reine Bewegung sind, stellt für das Betrachten und Denken von Natur eine besondere Herausforderung für die unterschiedlichsten geistes- und naturwissenschaftlichen Disziplinen dar. Man kann ihnen nur nachsehen, während sie sich am Himmel formen, sich den Sinnen entziehen und sich während ihres Erscheinens bereits wieder auflösen.

Diese Arbeit stellt den Versuch dar, einer spezifischen Wolke – der filmisch inszenierten

-
- 1 Celan, Paul, zitiert in: Jakob, Michael, „Im Himmel lesen, oder warum Wolken bedeuten“, in: Kunz, Stefan/ Johannes Stückelberger/ Beat Wismer (Hrsg.) *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmel*, München: Hirmer Verlag 2005, S. 71-74, hier: S. 72.
 - 2 Die Bibel. Nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers, Köln: Naumann & Göbel 1986, S. 575.
 - 3 Johann Wolfgang von Goethe Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 1. Gedichte und Epen I, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1982, S. 349.

Wolke – nachzuspüren, sie auf ihre Medialisierung und ästhetische Kodierung hin zu befragen und sie in eine historische Linie mit der ungeheuren Mannigfaltigkeit an medialen Transformationen und Repräsentationen von WissenschaftlerInnen, PhilosophInnen und KünstlerInnen zu setzen, die die Geschichte uns zur Verfügung stellt.

In einem ersten Teil wird, notwendigerweise mit vielen Auslassungen und Verkürzungen, die historische Entwicklung der medialen Aneignung der Wolken herausgearbeitet. Die Geschichte der Wolken wurde im europäischen Raum seit der griechischen Antike einerseits von einem wissenschaftlichen Anspruch an das Verständnis der Natur und einem künstlerisch-poetischem Zugang zu den wechselhaften Schleiergestalten des Himmels andererseits gleichermaßen geprägt. Nicht immer lassen diese Wissensfelder sich so trennen, dass klare Abgrenzungen unterschiedlicher Disziplinen als möglich oder sinnvoll erscheinen, weswegen hier ein Querschnitt durch Naturwissenschaft, Kunst und Poesie entstanden ist, der die größten Sprünge im Medialisierungsprozess der Wolken zusammenfassen will.

Die antiken Denker Aristoteles und Lukrez markieren mit ihren Schriften zur Meteorologie den ersten signifikanten und langanhaltenden Schritt zu einer Säkularisierung des Himmels. Frei von göttlichen BewohnerInnen, mythischen Wesen und der überirdischen Macht, die diese durch das Eingreifen in das Wetter auf die Menschheit ausüben, verfasst Aristoteles in der *Meteorologica* eine Lehre des Wetters und der Elemente, die rein auf physikalischen Annahmen beruht und den Himmel zum ersten Mal in der abendländischen Geschichte in den Bereich der Wissenschaft überführt. Lukrez, der als Epikureer eine solide Abneigung gegen Religion mit sich bringt, findet, wie Aristoteles auch, sein Weltbild in den Wolken auf eine anschauliche und fruchtbare Weise wieder. Seine poetische und sprachlich starke Schrift *De rerum natura* verfolgt den Zweck, die Götter endgültig aus dem Himmel zu verbannen und den Menschen den Schrecken vor Naturschauspielen wie Donner, Blitz und Gewitter zu nehmen.

Klammert man die Unterbrechung von circa 1500 Jahren aus, in der das Christentum bis in das Frühmittelalter hinein die antiken Denker verdrängt und die religiösen Heils- und

Unheilsbringer wieder in den Himmel einziehen lässt, zeichnet sich mit Aristoteles und Lukrez eine Neigung zur Profanisierung des Himmels ab, die in der modernen Wolkenforschung mit Robert Hooke, Jean-Baptiste Lamarck und besonders Luke Howard wieder aufgenommen wird. Ein Einblick in Goethes Tätigkeiten als Dichter und Naturforscher, der sich der Wolkenkunde in eigenen wissenschaftlichen und dichterischen Veröffentlichungen über viele Jahre hinweg angenommen hat, ist als eine direkte und als solche explizit ausgewiesene künstlerische Antwort auf die Forschung Luke Howards im Bezug auf die Möglichkeit der Darstellung aus dieser Arbeit nicht wegzudenken. Dass die Wolken, die sich immer an der Grenze der Form befinden, auch auf die Grenzen der Formbarkeit in der Malerei aufmerksam machen, wird am Beispiel des *Wolkenspiegels* von Filippo Brunelleschi deutlich.

Der zweite Teil der Arbeit widmet sich der Frage, ob und wenn ja auf welche Weise Film in diese historischen medialen Transformationen der Wolke integriert werden kann. Anhand einer detaillierten Filmanalyse soll Aufschluss über die Verdinglichung und Ästhetisierung der Wolke im Film und ihre spezifische allegorische und dramaturgische Funktion gegeben werden.

Die Frage, welche Darstellungstechniken und historische Kodierungen der Film *Faust. Eine deutsche Volkssage* (D, 1926) nutzt, um eine filmische Wolke zu konstruieren, sie in eine spezifische ästhetische Form zu bringen und so zur Entstehung einer Wolkensymbolik der Kinematographie⁴ beiträgt, soll den roten Faden dieses Abschnittes bilden.

Ich wende mich in dieser Arbeit Filmen zu, die die Wolke in Diskursfelder wie Übergang und Grenze, Auflösung und Verkörperung⁵ einbettet. Die filmische Wolke etwa in *Faust* ist Sitz des Göttlichen, evoziert das Erhabene und markiert den „Übergang in eine transzendente Zone“⁶, eine Gegenwelt.

Im Film *Faust* tritt die Wolke als ein Übergangsmedium hervor, als ein Dunstschleier für die Metamorphosen des Bösen. Es ist hier die göttliche Wolke, die sowohl das

4 Vgl. Köbner, Thomas, „Pathosformen der Lüfte: Wolken im Film“ in: Koebmer, Thomas (Hrsg.) *Verwandlungen. Schriften zum Film. Vierte Folge*, Remscheid: Michael Itschert, Gardez! Verlag 2004, S. 331-336. hier: S. 332.

5 Vgl. Ballhausen, Thomas, „Übergänge und Vorläufigkeiten. Zum Versuch eines filmischen Wolkenarchivs“, in: Natter, Tobias G./ Franz Smola (Hrsg.) *Wolken. Welt des Flüchtigen*, Wien: Hatje Cantz Verlag 2013, S. 36-41, hier: S. 39.

6 Köbner, S. 333.

Erhabene der Natur als auch der Religion in sich birgt, die nach biblischem alttestamentarischen Vorbild als ein Zeichen der Macht eingesetzt wird und zwischen den Bereichen der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit auf unterschiedlichen Ebenen changiert: Zum Einen ist sie der Schleier, der Vorhang, der die Erde vom Überirdischen trennt und die klare Sicht des Menschen – im doppelten Sinne des Wortes physisch und geistig – vereitelt. Zum Anderen ist sie das Zeichen des Abwesenden, des Unsichtbaren, der Verweis auf das Metaphysische. Als ein Bindeglied zwischen Himmel und Erde, greift die theistische Wolke in Faust auf ein Konglomerat unterschiedlichster Traditionen in Religion und Kunst von der christlichen Ikonographie und griechischen Mythologie bis zum barocken Welttheater zurück.

Die Arbeit geht von der These aus, dass Wetter im Allgemeinen und Wolken im Speziellen aufgrund der Tatsache, dass sie sich bis vor Kurzem den wiederholbaren wissenschaftlichen Experimenten des Labors widersetzen, für ästhetische Thematisierungen seit langem einen interessanten Topos darstellen. Ihre Unberechenbarkeit öffnet sie für Thematisierungen in Kunst, Literatur und Wissenschaft, wodurch sie als Träger unterschiedlichster Denkmodelle in ein immer neues, oft auch unbestimmtes Wechselverhältnis zum Menschen treten.

Tkaczyk vertritt die Meinung, dass das Erkennen und Erschließen der Natur „nur über den Bruch der Repräsentation möglich [ist]: Über literarische Beschreibungen, Bilder und bewegliche Modelle wird die Natur anschaulich.“⁷ Die Frage nach diesem Bruch in der Repräsentation und den divergenten Charakteristika verschiedener Trägermedien – Papier, Leinwand, Photographie, Film – , deren Haptik, Optik und Funktionalität nicht nur Einfluss auf die Repräsentation per se, sondern auch auf die Bedeutung des Dargestellten nehmen, stellen in der vorliegenden Arbeit den Leitfaden zu einer Annäherung an die filmisch inszenierte Wolke in Murnaus Film *Faust* dar.

Literatur und Malerei treten als Medien auf, die, mit Rücksicht auf ihre medienspezifischen Merkmale, die Wolke in ein anschauliches Wissensobjekt verwandeln. In Folge dessen vollzieht sich eine Entmythologisierung oder Säkularisierung des Himmels und der Wolken, welche im ersten Kapitel analysiert wird.

7 Tkaczyk, Viktoria, „Cumulus ex machina. Wolkeninszenierungen in Theater und Wissenschaft“ in: *Spektakuläre Experimente. Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*, S. 43-77, hier: S. 45.

Die hier ausgewählten Filme sollen zum Ausdruck bringen, wie der Wolke durch den Einsatz filmtechnischer Mittel wieder ein mythologischer Mehrwert einverleibt werden kann. Die Verdinglichung der Wolke, ihr dramaturgischer Einsatz als Handlungsträger in Murnaus Faustfilm, sowie in den Filmen von Gaston Velle, wird als Anschluss an die Fixierung und Stabilisierung der Wolke im Theater des Barock vorgestellt.

Immer wieder auftretend und die einzelnen Kapitel durchziehend ist die Idee der polysemantischen Kodierung des Topos Wolke. Ob im Theater, in den Geschichten der Bibel oder den Sagen der Griechen, ob in Gedankenmodellen wie *Der Wolke des Nichtwissens* oder im Film – immer scheint das Bild der Wolke von einer Doppeldeutigkeit und einer Doppelfunktion belagert zu sein, die dazu führt, dass Wolken sich nicht nur physisch stets an der Grenze der Form und Formung situieren, sondern auch in ihrer symbolischen Übersetzung immer das Eine und das Andere, das Gute und das Böse, das Vertraute und das Fremde, das Greifbare und das Abstrakte etc. repräsentieren.

All diese Aspekte führen nach der erkennbaren Linie eines Säkularisierungsprozesses zu einer erneuten Beseelung, einer Wiederverzauberung des Himmels.

II. Historische Wolkendiskurse in der Meteorologie und deren Resonanz in den Bereichen der Kunst und Literatur

2.1 Theorien zur Entstehung von Wolken in der antiken Naturphilosophie

In aller Kürze und Knappheit wird mit Aristoteles und Lukrez auf die wichtigsten Geister der griechischen Antike eingegangen, die die Wolkenforschung über viele Jahrhunderte bis in die frühe Neuzeit prägten und durch ihren wissenschaftlichen Blick auf die Wolken die Götter bis zum Siegeszug des Christentums erfolgreich aus dem Himmel vertrieben. Die für diese Arbeit relevantesten Aspekte der Naturforschung dieser beiden griechischen Denker werden hier erwähnt, um ein Verständnis dafür zu schaffen, dass der Grundstein für die sprachliche Aneignung der Wolken, die seit Robert Hooke zu einer Konsolidierung der Wolkentypologie führte, in der griechischen Antike gelegt wurde.

Die Strukturierung des Unstrukturierten, die Formung des Formlosen, die Sichtbarmachung des Unsichtbaren, die Entzauberung des Himmels wird als eine Errungenschaft der Wetterforschung des beginnenden 19. Jahrhunderts deklariert. Die meteorologische Inventarisierung der Wolken und Wettererscheinungen, die „als Schauplatz von Göttern [...], die in den Naturelementen mit den Menschen verkehren – im guten wie im bösen“⁸ bereits im Alten Testament einen symbolisch und religiös aufgeladenen Ort markieren⁹, entzieht dem Himmel seinen symbolischen Mehrwert und befreit ihn zugunsten eines empirischen Blicks von jenen Aphorismen, die Howard in seinem berühmten Vortrag kritisiert.

Beginnend mit Hooke zeichnet sich erstmals seit der griechischen Antike wieder die Neigung ab, die Erscheinungen des Himmels logisch in die physikalischen Gesetze der Natur einzugliedern. Eine erste Säkularisierung bzw. Entmythologisierung der Wolken resultiert aus der antiken Naturphilosophie des Aristoteles und später bei Lukrez. Die *Meteorologica* des Aristoteles, sowie die Schrift *De rerum natura* von Lukrez treten nicht nur in ihrer wissenschaftshistorischen Bedeutung hervor, sondern werden hier auch im Bezug auf ihren Beitrag zu einer neuen ästhetischen Herangehensweise oder der Ermöglichung einer Ästhetisierung des Himmels und der Wolken herangezogen.

Rainer Guldin weist in der Geschichte der meteorologischen Erschließung von Wolken auf eine Zäsur hin, die mit Hookes Forschungen einschlägt: Auch wenn mit der „vormodernen Theorie der Wolken“¹⁰ in der Antike der Versuch unternommen wurde, das Himmlische aus dem Himmel zu vertreiben und einen säkularisierten Blick auf die Wolken zu werfen, lässt sich ein nicht zu vernachlässigender Unterschied zu Hooke, Lamarck und Howard in der Herangehensweise der Überlegungen und dem Anspruch der Ergebnisse feststellen. Wenn sich auch seit Aristoteles und Lukrez eine „konsequente Säkularisierung“¹¹ nachzeichnen lässt, so lag das Hauptaugenmerk stets auf der Ergründung der Entstehungen der Wolken und ihren Beziehungen zu anderen

8 Böhme, Hartmut, „Was birgt die Wolke? Zur Kultur- und Kunstgeschichte von Wolken und Wetter“, in: Kunz, Stefan/ Johannes Stückelberger/ Beat Wismer (Hrsg.) *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, München: Hirmer Verlag 2005, S.11-25, hier: S. 11.

9 Vgl. Hamblyn, Richard, *Die Erfindung der Wolken. Wie ein unbekannter Meteorologe die Sprache des Himmels erforschte*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag 2001, S. 28f.

10 Guldin, Rainer, *Die Sprache des Himmels. Eine Geschichte der Wolken*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2006, S. 123.

11 Ebd. S. 123.

Wetterverhältnissen, nicht aber auf der systematischen Gliederung ihrer Erscheinungsformen. Der Himmel verlässt zwar die Sphäre des Überirdischen und wird in den Bereich menschlichen Naturbeherrschung überführt, die Wolken werden aber unter anderen Gesichtspunkten untersucht: als Ursache oder Auswirkung des Wetters, des Windes, Sturms und des Niederschlags.

2.1.1 Aristoteles *Meteorologica*

Aristoteles, dessen Denkgebäude nach wie vor als eines der größten der Welt bezeichnet werden kann¹², verfasste neben philosophischen, politischen und ethischen Schriften auch solche, die die Naturwissenschaften betreffen. Seine vierbändige *Meteorologica* war der erste Versuch in der Geschichte der abendländischen Wetterforschung, eine umfassende meteorologische Studie zu verfassen, deren wissenschaftliche Validität sich durch viele Jahrhunderte halten konnte und erst mit Descartes Kritik im *Discours de la méthode* rigoros angefochten wurde. Der langjährige Erfolg dieser Schrift liegt, wenn man Hamblyn folgt, zum einem in der unangefochtenen Autorität des Verfassers begründet, die Aristoteles sich bereits zu Lebzeiten auf den unterschiedlichsten Wissensgebieten gesichert hatte, und zum anderen in der Tatsache, dass die Annahmen und Argumentationslinien der *Meteorologica*, die auf gewissen physikalischen Annahmen beruhen, nicht besser hätten dargelegt werden können¹³.

In unnachgiebiger Abgrenzung gegenüber der platonische Vorstellung, dass alles in der Welt einer feststehenden Ordnung unterliegt und eine Störung dieser Ordnung Ungleichgewicht in die Welt bringt, vertritt Aristoteles die Meinung, dass die Dinge einer permanenten Bewegung unterworfen sind, dass sie in ihren ursprünglichen Zustand oder zu ihrem eigentlichen Ort (zb. Wasser zurück zur Erde, Wind in die höhere Atmosphäre) zurückstreben und die Welt sich dadurch in einem nicht endenden Fluss befindet. Das Prinzip der Bewegung und die Idee einer Materie, die zwar wandelbar ist, aber in ihren ursprünglichen ontologischen Zustand zurückkehren will, lässt sich anhand der Wolken und der vielen Formen, die diese annehmen können, die sich auflösen, fallen und neu formen, feucht oder trocken sind, exemplarisch darstellen¹⁴.

12 Vgl. Hamblyn, S. 35.

13 Vgl. Hamblyn, S. 38.

14 Vgl. Ebd., S. 36.

Der Forschungsbereich der aristotelischen Meteorologie umfasst alle über der Erde angesiedelten Erscheinungen: „Es handelt sich z.B. um die Milchstraße und die Kometen und um alle feurig verlaufenden Erscheinungen, sodann um alle Vorgänge in dem für Luft und Wasser gemeinsamen Bereich, auch um die Teile der Erde, ihre Gestalt und ihre Eigenschaften.“¹⁵ Die Atmosphäre ist zweigeteilt in eine supra- und eine sublunare Sphäre, wobei die erste den Forschungsbereich der Astronomie und die letztere den der Meteorologie einnimmt. Die sogenannten Meteoren können eine harte Beschaffenheit aufweisen und beispielsweise die Form von Kometen annehmen, aber auch weich und wässrig sein und in Form von Wolken und den unterschiedlichen Niederschlagsarten auftreten. Aristoteles teilt die Atmosphäre in drei verschiedene Luftschichten ein: der unterste Bereich grenzt an die Erde an und ist „das Gebiet des Wassers und der Luft und alles dessen, was mit seiner Entstehung in der Höhe zusammenhängt.“¹⁶ Eine mittlere Region markiert den Treffpunkt von Luft und Wasser, während die höchste Schicht aufgrund ihrer Nähe zur Sonne vom Feuer dominiert ist. Wolken sammeln sich nach dieser Theorie hauptsächlich in der mittleren Region, die im Spannungsfeld zwischen Oben und Unten steht und Ausdruck eines Ausgleichs zweier Kräfteverhältnisse ist. Das Gleichgewicht aller Stoffe bestimmt die Spannungen und Umwälzungen in den Schichten, „denn das Gleichgewicht der Wirkungen muß im selben Verhältnis stehen, wie ihre Mengen bei einem Entstehen des einen aus dem andern.“¹⁷ Die Einwirkungen der Sonnenstrahlen regulieren die Wärme- und Kälteverhältnisse in den Schichten; so ist die oberste am heißesten, die unterste durch die Reflexion der Sonnenstrahlen warm und die mittlere vergleichsweise kühl. Der Einfluss der Sonnenstrahlen bringt Ausdünstungen (Exhalationen) hervor, als deren Resultat verschiedene Wetterphänomene auftreten, eine Idee, die sich bis in Diderots *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* zur Mitte des 18. Jahrhunderts gehalten hat¹⁸.

„Die Einwirkung der Sonnenstrahlen führte zu zwei Ausdünstungsformen, von denen die eine trocken und heiß war und zu Wind, Rauch und Donner führte, die andere hingegen feucht und warm, was Wolken und Regen

15 Aristoteles, *Meteorologie*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 1955, S. 19.

16 Ebd., S. 42.

17 Ebd., S. 23.

18 Vgl. Weber, S. 130.

hervorbrachte. [...] Die feuchten Ausdünstungen stiegen nur bis in die mittlere Region vor und bildeten dort Wolken, Regen und Schnee. War die Sonne zu heiß, wurden alle feuchten Ausdünstungen aufgelöst, bevor sie in die mittlere Region aufsteigen und zu Wolken werden konnten.¹⁹

Dass in der höheren Schicht keine Wolken vorhanden sein können, argumentiert Aristoteles durch das Feuer der Sonne, das den Wasserdampf auflöst: „Daß also im oberen Raum sich keine Wolken bilden, dafür muss man hierin die Ursache sehen: er enthält nicht nur Luft, sondern daneben eine Art Feuer.“²⁰ Der Kreislauf der Feuchtigkeit, die sich auf- und abwärts bewegt, ist durch die Verdunstung von Feuchtigkeit durch Wärme geprägt: „Die Verdunstung des Wassers ist Dampf, die Verdichtung der Luft zu Wasser ist Wolke, Nebel ist das, was bei der Umwandlung in Wasser zurück bleibt. Er ist deshalb eher ein Anzeichen für heiteres Wetter als für Regen, weil er sozusagen unverwandelbare Wolke ist.“²¹

Die aristotelische Wolke kann als ein Hybrid bezeichnet werden, der aus beiden Ausdünstungen bestehen kann und je nachdem ob die heiße oder feuchte überwiegt, entlädt die Wolke Wasser in Form von Regen oder sie ist weitestgehend trocken und Ausdruck schönen Wetters.

Guldin betrachtet die meteorologischen Bücher des Aristoteles hauptsächlich als eine erste umfassende Sammlung des bis dahin äußerst heterogenen tradierten Wetterwissens und als den Anstoß zu einer Säkularisierung des Himmels mit einer Absage an die mythischen Bewohner der Gezeiten, die die Wolken versammeln, die Winde ballen und das Meer tosen lassen.

„Sprach´s und brachte Wolken zusammen und regte das Meer auf,
Mit den Händen den Dreizack greifend, und alle die Wirbel
Trieb er an von allerlei Winden und hüllte in Wolken
Erde zugleich und Meer. Vom Himmel hernieder brach Nacht ein.“²²

19 Guldin, S. 126-127.

20 Aristoteles, S. 25.

21 Aristoteles, S. 43.

22 Homer, *Odyssee*, Stuttgart: Reclam 2007, fünfter Gesang, 291-294.

Das Zwiegespräch von Göttern und Menschen durch oder über die Natur, wie es etwa in der Odyssee noch auffindbar ist, verliert sich bei Aristoteles. Das Überirdische des Himmels wird durch den Begriff sublunar ersetzt und die Bewegungen der Elemente in einen wissenschaftlichen, das heißt naturphilosophischen Kontext transferiert. Die Natur behandelt die Menschen nicht mehr im Sinne göttlicher Strafmaßnahmen. Die Wolke als Zeichen der Macht wie es bei vielen mythischen und religiösen Apokalypsen nachzulesen ist, löst sich auf und die Natur verhält sich auf eine nachvollziehbare Art und Weise in Relation zu Veränderungen der Wärme- und Kälteverhältnisse und der Bewegung von Feuchtigkeit in der Atmosphäre.

Auf biblische Motive besonders des Alten Testaments wie z.B. die Sintflut der Genesis, die Plagen des Exodus, die Wanderung der Kinder Israels, die von Wolkensäulen und Gott, der in den Wolken erschien, geleitet wurden, oder Hiob, der die Rätsel des Himmels zu entschlüsseln versuchte, wird in einem der folgenden Kapitel im Rahmen der Filmanalyse noch genauer eingegangen werden.

Böhme stimmt im Bezug auf den neuen säkularen Blick des Menschen, der Enteignung der Götter durch Aristoteles, mit Guldin überein, geht aber noch einen Schritt weiter, indem er nicht nur die Konsequenzen, die die *Meteorologica* im Bereich der Naturphilosophie nach sich zieht, würdigt, sondern Auswirkungen auch maßgeblich im ästhetischen Umgang mit der Natur sieht: „Bei ihm werden die sublunaren Wettererscheinungen zum Gegenstand säkularer Erforschung – und diese hat die Ästhetisierung der Natur zur Gegenseite. In diesem Sinne treten Naturwissenschaft und Ästhetik die Nachfolge des Mythos an.“²³ Durch die Absage an die Götter und die Einbindung der ephemeren Himmelsgebilde in einen allgemeinen Kreislauf der Natur, werden der Himmel und die Wolken also frei für ästhetische Betrachtungen, die von einem mythisch-religiösen Kontext losgekoppelt sind.

Die schriftmediale Ebene birgt hier, und auch später bei Goethe, den Vorteil, Wolken durch Worte in der Vorstellung der Leserschaft evozieren zu können. Aristoteles schreibt eine Wolke, die einerseits Keim einer neuen Wissenschaft, der Meteorologie, ist und andererseits, als Bindeglied der Elemente Wasser und Luft, die Versinnbildlichung und Verortung seiner Philosophie in der Welt bedeutet.

23 Böhme, S. 12.

2.1.2 *De rerum natura* – Vom Schrecken der Natur

Während Aristoteles eine wissenschaftliche Theorie der Elemente, des Wetters und des Zusammenhangs der Bewegung von Wasser, Wärme und Luft vorstellt und damit die Belange des Himmels in den Bereich der Naturphilosophie eingliedert, verschärft der Dichter Lukrez die Säkularisierung des Himmels, indem er explizit auf die Absenz der Götter im Himmel aufmerksam macht. Als eine Ausnahmeerscheinung der Epikureer, die sich mit den Belangen der Natur weniger befassten, teilte er jedoch die Abneigung Epikurs gegenüber der Religion²⁴. Mit *De rerum natura* legt er den Beweis vor, dass sich kein göttliches Schauspiel, kein Wille und keine übermenschliche Botschaft hinter den schrecklichen Naturereignissen wie Donner, Blitzen und sintflutartigen Regenschauern, deren Ursache und Regelwerk sich dem Verständnis der Menschen im 1. Jahrhundert v.u.Z. nicht erschlossen hat, verbirgt. Lukrez schafft Kausalzusammenhänge zwischen spezifischen Wettererscheinungen wie z.B. Blitz und dunklen Gewitterwolken und radiert die scheinbare Willkür des Himmels aus:

„Warum wirft Jupiter nie bei heiterem Himmel
Seinen Blitz auf die Erde und füllt die Lüfte mit Donner?
Steigt er vielleicht erst dann, wenn die Wolken sich unten gesammelt,
Selbst auf diese herab, um das Ziel aus der Nähe zu treffen?“²⁵

Wenn Blitz und Donner stets unter den gleichen Wetterbedingungen auftreten, lassen sich diese Bedingungen verstehen, vielleicht sogar vorhersagen, und der Eingriff der Götter fällt aus dem Zusammenhang heraus. Dass die Wetterbedingungen keinem Zufall unterworfen sind, sondern wissenschaftlich erschlossen werden können, beweist Lukrez mit seiner Theorie der Entstehung der Wolken.

„Wolken, Wind und Wetter sind keine Signifikanten mehr, sie gehören keinem Drama, keiner Rhetorik, keiner Theologie an“²⁶ schlussfolgert Böhme:

„Lukrez bezweckt damit eine Entlastung von der Angst, die

24 Vgl. Russel, Bertrand, *Philosophie des Abendlandes*, München: Piper 2013, S. 267f.

25 Lukrez, *De rerum natura, Über die Dinge der Natur*, Berlin: 1957, S. 223.

26 Böhme, S. 13.

jahrtausendlang auf den Menschen lag. Diese gewaltige Leistung der antiken Naturphilosophie bietet auch die Grundlage für eine Naturästhetik, aus der die spätere Formsprache der Wolken, des Windes und des Wetters in die Malerei und Literatur hervorgeht.²⁷

Folgt man diesem Gedanken, so lässt sich behaupten, dass Lukrez zwar auch auf wissenschaftlicher, viel mehr aber noch auf sprachlicher Ebene einen Entzug religiöser und mythischer Zusammenhänge aus den Himmelsgestalten bewerkstelligte und dadurch auch die Wolken frei wurden für neue Bezeichnungen, neue metaphorische Umschreibungen und in Folge dessen auch neue Theorien für das atmosphärische Ineinanderspielen der Elemente aufgestellt werden konnten.

2.2 Empirische und ästhetische Wolkenaneignung im 19. Jahrhundert: Die Strukturierung des Unstrukturierten durch Howards Wolkenterminologie

Die Wissenschaft der modernen Meteorologie hat ihre Wurzeln im London des beginnenden 19. Jahrhunderts geschlagen. In einer engen Wechselbeziehung von WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen wurde auf empirischer und künstlerischer Ebene verhandelt, wie Wolken als ein Wissensobjekt gefasst werden können und welche Formen der Beschreibbarkeit und medialen Fixierung dieses ephemeren Phänomens es geben kann.

Der damals noch junge Hobby-Meteorologe Luke Howard hielt 1802 im Rahmen einer Veranstaltung der Askesian Society den als bahnbrechend geltenden Vortrag *On the Modifications of Clouds* und legte damit erstmals den Grundstein für die wissenschaftliche Betrachtung, Erfassung und Analyse eines bisher gänzlich unfassbaren und unbeschreibbaren Wetterphänomens: der Wolken.

Howard wurde 1772 in eine „Zeit der allgemeinen Lust der Wissenschaft“²⁸ und des breiten öffentlichen Interesses an naturwissenschaftlicher Forschung hinein geboren. Naturwissenschaftliche Vorführungen und Versuche dringen zu Beginn des 19.

²⁷ Ebd., S.13.

²⁸ Hamblyn, S. 51.

Jahrhunderts verstärkt in den Interessenbereich der breiteren Bevölkerung ein. Der für die meisten Menschen erstmalige Kontakt mit chemischen Versuchen und deren visuellem Schauwert (das Entflammen gewisser Metalle bei Luftkontakt, Funkensprühen etc.) und die Neu- und Weiterentwicklung technischer Apparate etwa sind Gründe, warum die Wissenschaften in dieser Epoche eine größere Aufmerksamkeit genossen und abendliche Veranstaltungssäle bis auf den letzten Platz gefüllt waren.²⁹ Es war „die Einsicht in die Veränderlichkeit der Natur, [die] einen wesentlichen Hintergrund für die Entwicklung der wissenschaftlichen Meteorologie lieferte“³⁰ und insbesondere die „Enträtselung der Natur“³¹ und die „Freude an ihrer Benennung“³² füllten die Theater- und Hörsäle der Zeit.

Die stetige Veränderung des Himmels und die Unbeständigkeit seiner mannigfaltigen Erscheinungen übten seit Kindheitstagen eine wachsende Faszination auf Howard aus. Das verheerende Wetter des Sommers 1783, hervorgebracht durch Vulkanausbrüche in Kalabrien und Island, die den Himmel für mehrere Monate mit dichten Staubwolken bedeckten und eine schwüle, trübe und faulige Atmosphäre über Europa verbreiteten, festigte endgültig Howards Interesse an den atmosphärischen Bedingungen zur Entstehung von Wolken³³, wie er später in einem Brief an Goethe selbst formulierte: „I had fixed in my memory at school one of the modifications which I settled for clouds, had proved the expansion of water in freezing and was much interested by the remarkable summer haze and aurora borealis of 1783“³⁴. Er begann erste Wettermessungen nach Vollendung der Schule 1788 im eigenen Garten vorzunehmen. Zweimal täglich verzeichnete er „Windrichtung, Luftdruck, Höchst- und Tiefstwerte der Temperatur, Regenmenge und Verdunstung“³⁵, wobei als wichtigstes Instrument das Barometer diente. Die weitere Ausübung seiner Leidenschaft sollte ihm jedoch für die verbleibenden Jahre seiner Jugend noch verwehrt bleiben, da er auf Drängen des Vaters dem außerordentlich strengen Quäker Ollive Sims als Lehrling unterstellt wurde und von 1788 bis 1794 die Ausbildung zum Apotheker absolvierte.

Howard hielt seinen Vortrag ein Jahr vor dessen Veröffentlichung 1803 im

²⁹ Vgl. ebd., S. 19f.

³⁰ Ebd., S. 21.

³¹ Ebd., S. 23.

³² Ebd., S. 23.

³³ Vgl. ebd., S. 58.

³⁴ Blench, Brian, „Luke Howard and his contribution to Meteorology“ in: *Weather*, Vol. 18, S. 83-92, hier S. 83.

³⁵ Hamblyn, S. 70.

Philosophical Magazine bei einem Veranstaltungsabend der Askesian Society. Diese Gemeinschaft, deren Mitbegründer Howard 1796 war, sollte als eine Plattform des intellektuellen Austausches in London fungieren und jungen ambitionierten Wissenschaftlern die Möglichkeit geben, ihre Forschungsergebnisse in einem öffentlichen Rahmen vorzustellen und zu diskutieren. Bis zur Auflösung 1806 boten die 14-tätigen Treffen ein anregendes Umfeld für den naturwissenschaftlichen und philosophischen Nachwuchs der Landeshauptstadt, in dem auch Howards Präsentation von einer stimulierenden und interessierten Zuhörerschaft aufgenommen wurde. Durch die ausgearbeitete und erweiterte Druckversion seines Vortrags erreichte Howard einen nachhaltigen hohen Bekanntheitsgrad in internationalen wissenschaftlichen Kreisen, und trotz unterschiedlicher späterer Veröffentlichungen zu religiösen Themenbereichen blieb er der Meteorologie treu und veröffentlichte 1818 mit *The Climate of London* sein umfangreichstes Werk³⁶.

Sein Verdienst, die „first practical classification of clouds“³⁷ in den Bereich der Wissenschaft eingeführt zu haben, gründete auf dem Bedürfnis, ein allgemeingültiges empirisches sprachliches Modell für die Erscheinungsformen der Wolken und deren vielfältige Modifikationen zu finden. Howard beschreibt diese bis dahin bestehende Leerstelle in der Meteorologie in seinem Aufsatz folgendermaßen:

„[...] the dependance of their labour on the state of the atmosphere, and the direction of its currents, creates a necessity of frequent observation, which in its turn produces experience. But as this experience is usually consigned only to the memory of the possessor, in a confused mass of simple aphorisms, the skill resulting from it is in a manner incommunicable; for, however valuable these links when in connection with the rest of the chain, they often serve, when taken singly, only to mislead; and the power of connecting them, in order to form a judgment upon occasion, resides only in the mind before which their relations have passed, though perhaps imperceptibly, in review.“³⁸

36 Vgl. Blench, S. 85f.

37 Pedgley, D.E., „Luke Howard and his clouds“, in: *Weather* Vol. 58(2) S: 51-55, S. 51.

38 Howard, Luke, „On the Modifications of clouds and on the principles of their production, suspension and destruction“, in: *Neudrucke von Schriften und Karten über Meteorologie und Erdmagnetismus*, No. 3, Berlin: A. Asher & Co. 1894, S. 3f.

Beobachtung schafft also Erfahrung, welche jedoch subjektiv im Gedächtnis des Betrachters verhaftet bleibt und deren Verbalisierung durch Aphorismen, Analogien und symbolische Deutungen fachlich unzulänglich und für Außenstehende nicht nachvollziehbar ist. Howard fährt fort:

„In order to enable the meteorologist to apply the key of analysis to the experience of others, as well as to record his own with brevity and precision, it may perhaps be allowable to introduce a methodical nomenclature, applicable to the various forms of suspended water, or, in other words, to the modifications of clouds.“³⁹

Die Notwendigkeit besteht somit darin, ein analytisches Gegenstück zur subjektiven Erfahrung des Wolkenbeobachters zu schaffen, das ein überregionales Sprechen über und Vergleichen der Wolkenformationen und den damit zusammenhängenden Wettergeschehnissen ermöglicht.

Howard lehnt seine Klassifikation an das linnésche Ordnungssystem an und unterteilt die Wolken in die Haupttypen Cirrus, Culumus, Stratus, sowie die Zwischenmodifikationen Cirro-cumulus, Cirro-stratus, Cumulo-stratus und Nimbus⁴⁰. Der Wert seiner Nomenklatur liegt darin begründet, dass erstmals, nach vorhergegangenen vergleichsweise erfolglosen Benennungsversuchen der Wolken, ein Verfahren zur Verfügung gestellt wurde, „das die Zuordnung von Figur und Begriff, die Konversionen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem“⁴¹ ermöglicht.

Bei Howard liegt das Hauptaugenmerk allerdings nicht nur in der detaillierten Differenzierung und Benennung der einzelnen Wolkenformationen, deren unendliche Anzahl nie restlos erfasst und terminologisch benannt werden kann, sondern in ihrer Prozesshaftigkeit, ihren *Modifikationen*, dem „Übergänglichen“⁴², wie Goethe später schreiben wird. Die Neuartigkeit der Unterteilung in die Grundformen Stratus (Schichtwolke), Cirrus (Lockenwolke), Cumulus (Haufenwolke) und Nimbus

39 Ebd., S. 4.

40 Vgl. Hamblyn, S. 283ff.

41 Schuller, Marianne, „Über Wolken. Zu Goethe“, in: Mein, Georg (Hrsg.) *Transmissionen. Übersetzung-Übertragung-Vermittlung*, Wien: Turia + Kant 2010, S. 249-260, hier: S. 252.

42 Johann Wolfgang von Goethe Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band I. Gedichte und Epen I, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1982, S. 352.

(Regenwolke) sowie der jeweiligen Zwischenformen liegt in der Anerkennung der Tatsache, dass nicht unterschiedliche Wolken am Himmel auszumachen sind, sondern jede Wolke spezifischen atmosphärischen Prozessen ausgesetzt ist und ihre Form dadurch einem kontinuierlichem Wandel unterworfen ist. Howard erfindet ein sprachliches Raster, das flexibel und kombinierbar wie das Forschungsobjekt selbst ist. „Es geht um die Konstruktion eines Referenzraumes, in dem Sprache und Blick, Sehen und Sagen restlos aufeinander verpflichtet sind“⁴³. Eine Sprache also, die den subjektiven Blick gen Himmel in einen präzisen wissenschaftlichen verwandelt, ohne dabei den Ereignischarakter und das stetige Werden der Wolken auszuklammern.

„Das Zentrum des klassischen Diskurses bildet nach Foucault der Name, der die Klassifizierung der Natur oder die enzyklopädischen Projekte erst möglich macht“⁴⁴, schreibt Heilmann über Howards Klassifikation und deutet damit an, dass diese eine klare Zäsur in der Meteorologie darstellt. Sie ist der „letzte große Beweis der klassifizierenden Kraft des klassischen Zeitalters, der Kraft, das Unbenennbare zu benennen“⁴⁵. André Weber erläutert in seiner Dissertation *Wolkenkodierungen bei Hugo, Baudelaire und Maupassant im Spiegel des sich wandelnden Wissenshorizontes von der Aufklärung bis zur Chaostheorie*⁴⁶, dass das revolutionäre Potential der howardschen Taxonomie nicht allein in der metaphorischen Beschreibung (*cirrus*= lockig, *stratus*= streifenförmig, *cumulus*= angehäuft) einzelner Wolkenmetamorphosen liegt, sondern vor allem in der Untersuchung der physikalischen Entstehungsprozesse, die die sichtbaren Strukturen hervorbringen⁴⁷:

„Das rein naturhistorische Beschreiben von Oberflächenstrukturen und sichtbaren Merkmalen, das im 18. Jahrhundert die dominante Methode von Naturforschern war [...], ist obsolet geworden. Stattdessen interessieren die tiefenstrukturellen Organisationsprinzipien der Dinge, die der Sichtbarkeit entzogen sind und die Oberfläche effekthaft manipulieren.“⁴⁸

43 Schuller., S. 252.

44 Heilmann, Thomas, „Schleierwolken des Realen“, in: Engell, Lorenz/ Bernhard Sieger/ Joseph Vogl (Hrsg.) *Wolken*, Weimar: Verlag der Bauhaus Universität Weimar 2005, S. 27-38, S.31.

45 Ebd., S. 31.

46 Weber, André, *Wolkenkodierungen bei Hugo, Baudelaire und Maupassant im Spiegel des sich wandelnden Wissenshorizontes von der Aufklärung bis zur Chaostheorie. Studien zur Wolke als Dispositiv in der Literatur*, Berlin: Frank & Timme 2012.

47 Vgl. Ebd., S. 166.

48 Ebd., S. 166.

Howard changiert zwischen der klassifikatorischen Wissenschaftstradition des 18. Jahrhunderts und einem neuen zukunftsorientierten Ansatz, der über die reine Benennung hinausgeht: Er übernimmt einerseits das Prinzip der lateinischen Nomenklatur Linnés und tradiert dadurch eine Flächigkeit der Wolke, die spätestens seit Hooke historische Tradition hat.

Diese verstärkt sich durch die aufwendig angefertigten Aquarellzeichnungen, die Howard seinem Vortrag als Anschauungsmaterial beigelegt hat. Jene „visuellen Stichwörter“⁴⁹, die in der späteren Druckausgabe durch typologische Zeichnungen der Wolkentypen ersetzt wurden, dienten zur Illustrierung der einzelnen Wolkentypen und sollten die wissenschaftlichen Ausführungen des Vortrags bildlich veranschaulichen und die Imagination der ZuhörerInnen beschleunigen. Howard verwandelt die Wolke durch die zeichnerische Fixierung in etwas Neues, er stabilisiert sie und schält daraus die unterschiedlichen Formationen der Wolkenmetamorphose.

Im Kontrast zu den wissenschaftlichen Skizzen stehen die berühmten Wolkenmalereien des frühen 19. Jahrhunderts von Caspar David Friedrich, William Turner und John Constable. Der Unterschied von Zeichnung und Malerei besteht am Beispiel Constables darin, dass er die Wolke als ein narratives Element seiner Bilder gestaltet und durch sie eine Zeitlichkeit im Bild integriert. Die Geschwindigkeit des Windes, die Intensität des Regens werden durch ihre Spuren, die sie in der Landschaft hinterlassen, sichtbar. Die Bewegung der Wolke erschließt sich über ihre Schatten, die Unsichtbarkeit des Windes löst sich in der Neigung der Bäume und den verwehten Kleidern einzelner Personen im Bild auf. Die Wolke ist hier anders als bei Howard immer schon mehr als nur ein Naturphänomen, sie wird etwas, das eine erzählerische Funktion innerhalb der Handlungsabfolge des Bildes hat.

Entgegen zu den Wolkenmalereien Constables, welche die Zeit im Bild über Wetterphänomene wie Wind, Regen und Wolken einschließen, d.h. auf die Bewegung der Natur verweisen, unterdrücken die Zeichnungen Howards eine Zeitlichkeit und ermöglichen so die Konstruktion eines wissenschaftlichen Typus, der immer durch eine verallgemeinernde Zeichnung und nicht ein individuelles Portrait oder eine

49 Hamblyn, S. 49

Photographie repräsentiert wird.

Die Verdoppelung des Wortes durch die mediale Transformation der Sprache in Bilder geht während Howards Vortrag an jenem Abend in den Räumen der Askesian Society jedoch über eine rein geschickte Vortragsweise hinaus; sie deutet auch auf eine Periode hin, in der Wissenschaft und Kunst, Sprache und Bild, Empirie und Fantasie nicht oppositionell einander gegenüberstehen, sondern sich gegenseitig befruchten. Die wissenschaftlichen Umbrüche wie die der Wolken(er)forschung müssen, wie Joseph Vogl beschreibt, auch mit einem allgemeineren Blick auf das 19. Jahrhundert als Kinder ihrer Zeit betrachtet werden:

„Wie immer die Zukunft der Wolke seit dem 19. Jahrhundert aussehen mag- diese Unordnung oder Um-ordnung der Dinge beginnt wohl mit einigen Veränderungen, die in der Zeit um und nach 1800 passieren und dort wissenschaftliche Versuche mit ästhetischen und poetischen Fragen verknüpfen und gerade in dieser Einheit eine Veränderung überhaupt anzeigen“⁵⁰.

Die Wechselbeziehungen und gegenseitigen Einflussnahmen von Wissenschaftlern und Künstlern wird in Hinsicht auf das besondere Verhältnis zwischen Howard und Goethe später noch gesondert beleuchtet werden, da besagte multimediale Praktiken wie das Verknüpfen von Bild und Schrift bzw. Wort gezielt auf die Frage der Repräsentation hinweisen, die die Wolke im Changieren zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Übergang und Grenze, Erscheinen und Verschwinden kontinuierlich aufwirft. Später zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird diese Problematik erneut mit dem Bewegtmedium Film auf spezifische Weise wieder aufgegriffen und verhandelt werden, wie die ausgewählten Beispiele zeigen sollen.

Andererseits ergründet Howard auch die unsichtbaren physikalischen Prozesse, die „Tiefenstruktur der Wolken“⁵¹, deren Resultat die sichtbare Wolke ist. Vogl hebt als eine gedankliche Verschwistertheit von Goethe und Howard hervor, dass beide eine Methode

50 Vogl, Joseph, „Wolkenbotschaft“, in: Engell, Lorenz/ Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hrsg.), *Wolken*, Weimar: Bauhaus-Universität Weimar 2005, S. 69-80, hier: S. 71.

51 Weber, S. 167.

suchten, die „unsichtbaren Konflikte“⁵² des Himmels in eine greifbare Form zu übersetzen, denn „wer Wolken sieht, sieht zugleich, im selben Zug und auf dezidierte Weise, ein Unsichtbares und Unspürbares mit“⁵³. Diese unsichtbaren Kräfte des Himmels, die dem Auge des Wolkenbeobachters Rätsel aufgeben, sind Wärme- und Kälteverschiebungen, unsichtbare Feuchtigkeitsmoleküle und Kondensationskerne in der Atmosphäre, sowie die wechselnden Windverhältnisse, die die Wolke als Ergebnis dieser unsichtbaren Bewegungen hervorbringen. Vielerlei wird Howards Wolkenklassifizierung qua Nomenklatur gelobt und hervorgehoben, selten allerdings anerkannt, dass er die Meteorologie hauptsächlich auch durch seine Theorie der Entstehung und der Modifikation der Wolke, die bereits im Titel des Aufsatzes angekündigt wird *On the Modifications of clouds and on the principles of their production, suspension and destruction*, in neue Bahnen geleitet hat.

„Howard rightly pointed out that clouds were formed of particles of water or ice condensed from vapour rising and cooling, and he used Dalton's idea that the particles descend slowly [...] and evaporate below cloud base so the cloud as a whole does not appear to descend at all. But he erroneously held the then widespread belief that water vapour could move independently of the rest of the air in which it was contained.“⁵⁴

Er begreift die Wolke somit nicht als als reines gegenständliches Objekt, das einen eigenen Existenzcharakter aufweist, sondern als Produkt, als Ergebnis physikalischer Prozesse und Umwälzungen. Auch wenn seine Beobachtungen und Schlussfolgerungen nicht in allen Punkten korrekt waren, wie Pedgley einräumt, galt seine These besonders in diesem Punkt als Offenbarung.

Die Wolkentaxonomie Howards steht in einer historischen Linie mit vorhergegangenen Versuchen, Wolken in den Bereich der Wissenschaft und der Sichtbarkeit zu überführen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelte Robert Hooke ein Modell zur Beschreibung der Wolken, das mit Bezeichnungen wie „gemustert, haarig, gewellt oder

52 Vogl, S. 72.

53 Ebd., S. 72.

54 Pedgley, S. 53.

gekrümmt“⁵⁵ die Wolken nach ihrer Erscheinungsform kategorisiert und den howardschen Termini unübersehbar ähnelt. „Dies war der erste richtige Versuch in der abendländischen Wissenschaft, ein umfassend beschreibendes Vokabular zu entwickeln, das den flüchtigen Erscheinungen am Himmel entsprach“⁵⁶, schreibt Hamblyn in seiner Biographie über Howard und relativiert damit bis zu einem gewissen Grad den Alleinverdienst Howards, eine wissenschaftliche Terminologie in Forscherkreisen langfristig implantiert zu haben. Hooke publizierte mit dem Aufsatz *Method for Making a History of the Weather* 1667 die „erste terminologisch fundierte Beobachtungsanleitung für sichtbare Himmelserscheinungen“, und entwarf ein verbales Raster, das die Beobachtungen entsubjektivieren und verallgemeinern sollte. Warum Hookes Versuch einer Definition des Himmels kein größeres Aufsehen erregte, ist, laut Hamblyn, größtenteils dem allgemeinen Desinteresse der Kollegen und Zeitgenossen an Wettergeschehnissen und nicht der Akkuratheit seiner Forschung zuzuschreiben. Denn Hooke erkannte, dass die Problematik der Erfassung des Wetters nicht beim Verständnis, sondern bei der Benennung beginnt.⁵⁷

Auch Jean-Baptiste Lamarcks Klassifizierungsversuche, die ebenfalls, wenn auch unabhängig von Howard 1802 veröffentlicht wurden⁵⁸, waren auf Grund eines „Mangels an Spezifizierung und Präzision“⁵⁹ nur temporär von Erfolg gezeichnet. Lamarck „did not adopt the internationally accepted Linnaean style of nomenclature; [he] used French rather than Latin; and it was overly complex and unclear“⁶⁰. Da er über die Ebene der Beschreibung nicht hinaus ging und eine Analyse der Modifikationen der Wolken nicht vorgesehen war, wurden Lamarcks Studien zur Meteorologie von Fachkreisen nicht nachhaltig adaptiert.

55 Vgl. Hook, Robert, „Method for making a history of the Weather“ in: Sprat, Thomas (Hrsg.) *The history of the royal Society of London for the improving of natural knowledge*. 2. ed., London: Scot 1702, S. 173-179, hier S. 177.

56 Hamblyn, S. 112.

57 Vgl. Hamblyn, S. 110ff.

58 Vgl. Pedgley, S. 53

59 Hamblyn., S. 118

60 Pedgley, S. 53

2.3 Bild- und schriftmediale Darstellungsversuche der Wolke

Die folgenden Seiten widmen sich der Frage der Darstellbarkeit und der Dramatisierung der Wolken in den Bereichen der Malerei und Literatur. Veranschaulichend soll dabei der Frage nach den Möglichkeiten bzw. den Unmöglichkeiten der Fixierung flüchtiger Himmelsgestalten nachgegangen werden und Film als ein Medium in Aussicht gestellt werden, das potentiell die Unzulänglichkeiten und Beschränkungen der malerischen/zeichnerischen und sprachlichen Repräsentation bis zu einem gewissen Grad zu überwinden und aufzuheben in der Lage ist. Reichert betont in einem Essay über die Wolkenzeichnungen John Constables, dass

„es multimediale Praktiken und kulturelle Kodierungen [sind], welche die Wolke als Topos konfigurieren. In den vielfältigen Darstellungen der Luftströmungen durch Mythen, Allegorien und Personifikationen in der Antike und im Mittelalter wurde dabei entlang der Demarkationslinie zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren stets auch die Problematik der Repräsentation virulent.“⁶¹

Der historische Rückgriff auf den Architekten und Bildhauer Filippo Brunelleschi im 15. Jahrhundert und Johann Wolfgang von Goethe im 19. Jahrhundert rechtfertigt sich in diesem Sinne als ein kurzer Abriss verschiedener Darstellungstraditionen und -techniken, die das Flüchtige als einen konstanten Erfahrungsraum menschlicher Wahrnehmung zu etablieren versuchen. Die bild- und schriftmedialen Kodierungen können als Ausdruck abweichender Naturbeobachtungen betrachtet werden und öffnen die Wolke als einen Raum der Reflexion. Die verschiedenen medialen Transkriptionen der Wolke verweisen dabei auf den spezifischen Mehrwert, den das jeweilige Medium – sei es die Schrift, das Bild, oder der Film – anzubieten hat.

61 Reichert, Ramón, „Forming the Formless. John Constable's Cloud Studies“, in: Engell, Lorenz/ Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hrsg.), *Wolken*, Weimar: Bauhaus-Universität Weimar 2005, S. 57- 67, hier: S. 58.

2.3.1 Die zentralperspektivische Fixierung der Wolke durch Brunelleschis *Wolkenspiegel*

„Eignet sich das perspektivische System zur Repräsentation von Phänomenen, die die gewohnten Maße der menschlichen Ordnung sprengen?“⁶² rätselt Hubert Damisch, Autor der *Theorie der Wolke*⁶³, zu Beginn seiner Überlegung über eine Form der Malerei, die anstrebt, ein illusionistisches Abbild der Natur zu schaffen, und den Möglichkeiten, die die geometrische Perspektive dem/der MalerIn dabei zur Verfügung stellt. Im Bezug auf die malerische bzw. zeichnerische Darstellung von Wolken wird diese Frage am Ende seines Artikels mit einem klaren Nein zu beantworten sein.

Filippo Brunelleschi, Architekt, Ingenieur, Bildhauer und allgemein anerkannter Erfinder der zentralperspektivischen Konstruktion von Bildern⁶⁴, fand zwischen 1413 und 1425 einen neuen Zugang zur Lösung dieses Problems. Brunelleschis Experiment sollte eine neue Anordnung zwischen Gemälde und BetrachterIn auf die Weise ermöglichen, dass der Eindruck erweckt wurde, „als ob, was man sah, die Wirklichkeit selbst sei“⁶⁵, wie Brunelleschis Biograph Manetti das Experiment retrospektiv beschrieb.

Als Schauplatz des Versuchs diente das Baptisterium von Florenz, das der Künstler von einem bestimmten Punkt aus, dem Hauptportal des Doms, perspektivisch mit Hilfe des Velums, einem Gitternetz, das zwischen Künstler und dem abzubildenden Objekt platziert wird und das das Sehfeld in gleichgroße Parzellen unterteilt, abbildete. Mit höchstem Detailreichtum und farblicher Genauigkeit schuf er auf einer Fläche von ca. ¼ bis ½ Quadratmeter⁶⁶ „eine der ersten zentralperspektivischen Architekturveduten überhaupt“⁶⁷. Den Raum über dem Gebäude, den im Bild gewöhnlich der Himmel einnehmen würde, verkleidete Brunelleschi gleich einer Intarsie⁶⁸ mit einer Fläche blank

62 Damisch, Hubert, „Die Geschichte der Geometrie“, in: *Wolken*, Engell, Lorenz/ Bernhard Siegert/ Joseph Vogl (Hrsg.), Weimar: Bauhaus Universität 2005, S. 11-26, hier: S. 11.

63 Damisch, Hubert, *Theorie der Wolke*, Zürich-Berlin: Diaphanes 2013.

64 Vgl., Schmeiser, Leonhard, *Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft*, München: Fink 2002, S. 20.

65 Manetti zitiert in Schmeiser, S. 25.

66 Die Abgaben zur genauen Größe variieren, vgl. dazu Schmeiser S. 25 und Damisch S 22.

67 Heilmann, Thomas, „Schleierwolken des Realen“ in: *Wolken*, Engell, Lorenz/ Bernhard Siegert/ Joseph Vogl (Hrsg.), Weimar: Bauhaus Universität 2005, S. 27-40, hier: S. 27.

68 Die Intarsienkunst beschreibt ein Handwerk, bei dem Hölzer von unterschiedlicher Struktur oder farblicher Beschaffenheit so in- bzw. aneinander angebracht werden, dass dadurch eine neue dekorative Oberfläche entsteht. Das Motiv oder die Figur hebt sich jedoch nicht von ihrem Untergrund ab, sondern wird so in das Holz eingefügt, dass die plane Oberfläche bestehen bleibt.

poliertem Metall, das die Funktion eines Spiegels übernahm. Wollte eine Person sich dem Versuch unterziehen, so stellte sie sich exakt an den Punkt, von dem aus die Vedute angefertigt wurde und hielt diese so vor das Gesicht, dass die bemalte Seite zur Szenerie hinzeigte. Durch ein Loch, das an der Stelle angebracht wurde, an der Ausgangs- und Fluchtpunkt des Bildes zusammenfallen, blickte die Person wie zuvor Brunelleschi direkt zum Hauptportal des Doms. Mit ausgestrecktem Arm wurde nun ein Spiegel vor den Körper gehalten, sodass das gemalte Bild durch das Loch im Spiegel gesehen werden konnte (Abb.1).

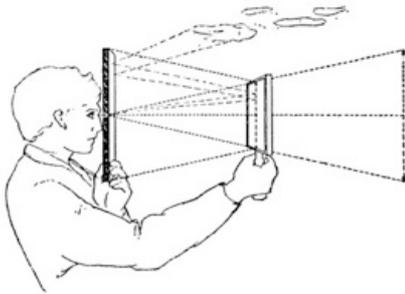


Abb. 1: Rekonstruktion von Brunelleschis Wolken Spiegel

Der Teil der Vedute, den die Intarsie bedeckte, reflektierte den Himmel und fügte nun die realen Wolken in die gemalte Landschaft ein, wodurch beide Teile, Bild und Spiegel „in derselben Verweisstruktur gefangen sind“⁶⁹. Damisch unterscheidet an diesem Punkt zwischen dem Zeigen und dem Darstellen einer Sache: „Doch Brunelleschi versuchte gar nicht, diesen Himmel darzustellen, sondern zeigt (*dimonstrare*) ihn einfach nur. Zu diesem Zweck greift er zu einem Trick, der in den repräsentativen Kreislauf einen Verweis auf die äußere Realität einschiebt und damit die Spiegelstruktur zusätzlich verdoppelt.“⁷⁰ Der Blick in den Spiegel stellte durch die doppelte Spiegelung des Himmels wieder eine Einheit des Bildes her, da der externe, sich bewegende Himmel über die Intarsie und den Spiegel in die Zweidimensionalität der perspektivischen Darstellung der Vedute überführt wird.

Was bedeutet das Experiment Brunelleschis nun konkret für die Darstellbarkeit der Wolken? Die Diskrepanz zwischen dem Himmel und seiner medialen Übersetzung wird hier hervorgehoben und gleichzeitig auch die Grenzen der perspektivischen Malerei als

⁶⁹ Damisch, *Theorie der Wolke*, S. 166.

⁷⁰ Ebd., S. 23.

eine mögliche mediale Darstellungsform aufgezeigt:

„Die Perspektive nimmt einzig die Dinge zur Kenntnis, die sie in ihre Ordnung übersetzen kann, die Dinge, die einen Ort besetzt halten und deren Kontur durch Linien bestimmt wird. Doch der Himmel hält keinen Ort besetzt, er ist maßlos; und im Hinblick auf Wolken wird man weder ihre Konturen festhalten, noch ihre Formen mit dem Begriff der Oberfläche analysieren können.“⁷¹

Dieses Experiment besiegelt den „konstitutive[n] Ausschluss der Wolken aus der Zentralperspektive“, da „sich die Wolken als formlose Formen einer zentralperspektivischen Geometrisierung entziehen“⁷². Die euklidische Geometrie konstruiert aus einer Verbindung von Punkten, Linien, Flächen und Körpern einen dreidimensionalen Raum, der in der Perspektive durch den Zusammenfall von Standpunkt und Fluchtpunkt um den illusorischen Charakter erweitert wird.

Das strenge mathematische Raster hinter der perspektivischen Malerei erweist sich für die Darstellung des Himmels – wenn auch nicht des Himmlischen – jedoch dann als unzulänglich, wenn Wolken, wie Damisch vorschlägt, als Körper ohne Linien, ohne feste lineare Anordnung verstanden werden.

Wiederholt werden Wolken anhand ihrer offenkundigsten Eigenschaften charakterisiert: scheinbar willkürliche Beweglichkeit, Wandelbarkeit und Unsichtbarkeit im doppelten Sinne – einerseits löst sich die Wolke bei genauer Betrachtung in Millionen unsichtbare Wasserpartikelchen auf, gleich einer Nebenschwade, die verschwindet, sobald man sich in ihr bewegt, und andererseits macht sie Dinge und Personen unsichtbar, hüllt sie ein und versperrt den Blick des/der BetrachterIn. Die Wolke als ein Verweis auf das Unsichtbare, die eingesetzt wird um zu zeigen, was nicht sichtbar ist, wird später im Hinblick auf filmische Erzähl- und Darstellungsstrategien noch ausführlicher zu thematisieren sein.

Es sind nun diese Eigenschaften der Wolke, die dafür sorgen, dass sie aus dem Raster der linearen Perspektive fällt und sich gerade der zeichnerischen Technik entzieht, die in höchstem Maße die Illusion der Wirklichkeit zu produzieren verspricht. Die

71 Ebd., S. 24.

72 Heilmann, S. 28.

Unterscheidung zwischen dem Darstellen und dem Zeigen der Wolken erschließt sich vor diesem Hintergrund.

Die Rückkehr der Wolke in der Malerei der Moderne ist, wie Guldin in seiner kursorisch angelegten Wolkengeschichte kurz anreißt, die Konsequenz der Verabschiedung eines bestimmten repräsentativen Systems, „die Auflösung des Systems der linearen Perspektive“⁷³. Das 19. Jahrhundert, dessen Malerei, wie John Ruskin formulierte, ganz im Dienste der Wolke steht, holt mit der Absage an die perspektivische Form die Wolke wieder ins Bild.

2.3.2 Zur Synergie literarischer und wissenschaftlicher Wissensproduktion: Howards Einfluss auf die Wolkenforschung Goethes

Goethe war sowohl als Poet als auch als Naturforscher stark von Howard beeinflusst und wird in dieser Arbeit im Bezug auf die Darstellbarkeit der Wolken als ein Bindeglied zwischen Wissenschaft und Kunst herangezogen. Das einerseits fachliche aber auch persönliche Interesse Johann Wolfgang von Goethes an den Forschungen und Veröffentlichungen Luke Howards ist bereits einschlägig und ausführlich diskutiert worden⁷⁴. Dennoch soll hier einerseits aus Gründen der Vollständigkeit sowie andererseits als exemplarische Darstellung einer fruchtbaren Konnektivität wissenschaftlichen Interesses und literarischer Dramatisierung das Verhältnis von Goethe und Howard nicht unerwähnt bleiben.

Goethe, der Zeit seines Lebens nicht nur als Literat und Poet, sondern maßgeblich auch als Wissenschaftler unterschiedlichster Forschungsbereiche bekannt war, wandte sich als letztem Bereich der Naturwissenschaft der Meteorologie zu. In seinem vielzitierten Aufsatz *Über Goethes Wolkenlehre*⁷⁵ erkennt Albrecht Schöne eine Interessenslinie Goethes, die seine wissenschaftlichen Forschungen zu durchziehen scheint: „Vom Festen zum Schweren, Materiell-Beständigen führt sie zu immer Zarterem und Leichterem, Schwebend- Vergänglicherem: vom Gestein zu den Knochen der Tiere, zu Stengeln, Blättern und Blüten der Pflanzen, zu den Farben schließlich und am Ende zu

⁷³ Guldin, S. 34.

⁷⁴ Siehe dazu Schöne, Hamblyn, Sommerhalder.

⁷⁵ Schöne, Albrecht, *Vom Betreten des Rasens. Siebzehn Reden über Literatur*, München: Beck 2005, S. 132-163.

den Wolken“⁷⁶.

Laut Schuller lässt sich in Goethes *Wolken- und Witterungslehre* durch die Un(be)greifbarkeit, Unfassbarkeit und teilweise sogar Unsichtbarkeit der Wolken eine „Beunruhigung der Wissensformen“⁷⁷ erahnen, der entgegen zu steuern Goethe nach bestem Willen entschlossen war. Die Darstellung der Wolke konfrontiert auch Goethe mit dem Problem der Fixierung – die Brunelleschi etwa mit dem Wolkenspiegel zu umgehen versuchte –, denn die Wiedergabe einer gänzlich ephemeren und mobilen Erscheinung in der Form eines fixierten Mediums, wie dem der Sprache oder des Bildes, trägt notwendigerweise durch den verlorenen Mehrwert der Bewegung einen Mangel an Darstellbarkeit mit sich. Die Terminologie Howards bietet vor diesem Hintergrund nicht nur eine wissenschaftliche Annäherung an den Forschungsgegenstand, sondern besonders für Goethe die Möglichkeit, die Bewegung zu unterbrechen und das Ereignis Wolke in statische Bilder, in Tableaus namens Cirrus, Stratus, Cumulus und Nimbus zu verwandeln.

Nachdem Goethe 1815 erstmals eine deutsche Übersetzung von Howards Vortrag zugänglich gemacht wurde, nimmt er dessen Klassifizierungen und Entstehungstheorie der Wolken dankbar in seine eigenen Überlegungen auf. Schon die beiden Italienreisen haben Goethe dazu veranlasst, Wolkenbeobachtungen durchzuführen, die Gebilde am Himmel zu beschreiben und bestmöglichst zu ordnen. Die Beschäftigung mit den flüchtigen Erscheinungen wandelte sich 1817 von einer freizeithlichen Passion zur beruflichen Aufgabe, als der Großherzog Carl August Goethe beauftragte, die meteorologische Beobachtungsstation auf dem Ettersberg zu beaufsichtigen. Das Interesse Goethes am Wetter und den Wolkengestalten liegt jedoch nie in der Voraussage, denn er „war an der Wetterprognose von Anfang an nur wenig interessiert“⁷⁸ und auch Jahre später vertraut er einem Bekannten an: „Das Studium der Meteorologie geht, wie so manches Andere, nur auf Verzweiflung hinaus“⁷⁹.

Das prognostische Interesse Goethes an der Meteorologie, wie unter anderem auch bei Sommerhalder nachzulesen ist, entspricht nicht demjenigen seines Großherzogs⁸⁰, dennoch aber tätig er auch privat regelmäßige detaillierte Himmelsbeobachtungen, die

76 Schöne, S. 133.

77 Schuller, S. 249.

78 Schöne, S. 135.

79 Zitiert in: Sommerhalder, Mark, „*Pulsschlag der Erde!*“ *Die Meteorologie in Goethes Naturwissenschaft und Dichtung*, Bern: Peter Lang Verlag 1993, S. 2.

80 Vgl. Sommerhalder, S.28.

er von 1818-1820 in sogenannten „Wolkendiarien“⁸¹ festhält. Mehrere wissenschaftliche Veröffentlichungen wie *Howards Terminologie* 1817 und *Wolkengestalt nach Howard* 1820 und dem schlussendlich nicht publiziertem *Versuch einer Witterungslehre* 1825 weisen deutlich auf die intensive Beschäftigung mit dem howardschen Modell der Wolkenbildung hin und lassen gleichzeitig auch die Ambitionen zur Entwicklung einer eigenen Theorie erkennen.

Die Frage, worin, wenn nicht an der Wettervorhersage, seine intensive Faszination an der Meteorologie im allgemeinen und den Wolken im besonderen begründet liegt, lässt sich mit einem Blick auf Goethes bisherige Tätigkeiten im Bereich der Naturwissenschaften beantworten: Er ist auf der Suche nach den Gesetzmäßigkeiten der unterschiedlichen Erscheinungsformen organischer Strukturen. Die Morphologie, eine von ihm geprägte Wissenschaft, bezeichnet eine methodologische Herangehensweise, die darauf ausgerichtet ist, nicht die einzelnen Teile der Natur zu analysieren, zu zergliedern und benennen, sondern der Natur eine Gesamtheit zuzugestehen und die Gesetze der Veränderungen ihrer Formen zu finden:

„Im Gegensatz zu einer nur zergliedernden Anatomie, die alles Lebendige in Elemente zerlegt, soll die Morphologie synthetisierend wieder einen Zusammenhang der Teile zu einem lebendigen Ganzen herstellen. [...] Die lebendige Natur ist in steter Bewegung, eine statische Schematisierung und Klassifizierung kann sie nicht angemessen erfassen.“⁸²

Das „Konzept der Bildung und Umwandlung von Gestalten“⁸³ organischer Strukturen versuchte Goethe auf sein Prinzip der Wolkenbildung anzuwenden, in dem er die „Übertragung der morphologischen Methode auf sogenannte unorganische Naturphänomene“⁸⁴ in Betracht zieht.

So wie er bei den Pflanzen eine dem Organismus innewohnende Kraft fand, aus der heraus sich durch Ausdehnung oder Schrumpfen neue Formen aus den bereits bestehenden entwickeln konnten und alle Erscheinungsformen letztendlich den gleichen Ursprung aufweisen, etablierte er die Wolke als Entelechie, als Organismus, dessen

81 Schöne, S.140.

82 Sommerhalder, S. 34f.

83 Ebd., S. 30.

84 Ebd., S. 30.

konstante Formveränderung in sich selbst begründet liegt.

Besonders augenscheinlich wird dies in dem Lob- und Lehrgedicht *Howards Ehrengedächtnis*⁸⁵, in dem Goethe die Leistung Howards in eine poetische Form brachte und das die drei unterschiedlichen Theorien Goethes zur Wolkenbildung in sich versammelt. Erschienen ist die *Trilogie zu Howards Wolkenlehre*, bestehend aus den Gedichten *Atmosphäre*, *Howards Ehrengedächtnis* und *Wohl zu merken* erstmals 1817 in Goethes Zeitschrift *Zur Naturwissenschaft überhaupt* als Abschluss des Essays *Wolkengestalt nach Howard*. Den einzelnen Strophen von *Howards Ehrengedächtnis* *Stratus*, *Kumulus*, *Cirrus*, und *Nimbus* werden 1821 auf Anregung Johann C. Hüttners für eine separate Veröffentlichung noch drei einleitende Strophen vorangestellt, da das Gedicht ohne den vorangestellten Aufsatz zu abstrakt und einem Publikum außerhalb wissenschaftlicher Fach- und Interessenskreise schwer zugänglich zu sein schien.

„Wenn Gottheit *Camarupa*, hoch und hehr,
 Durch Lüfte schwankend wandelt leicht und schwer,
 Des Schleiers Falten sammelt, sie zerstreut,
 Am Wechsel der Gestalten sich erfreut,
 Jetzt starr sich hält, dann schwindet wie ein Traum,
 Da staunen wir und traun dem Auge kaum;“⁸⁶ (V 1-6)

Bereits im ersten Vers von *Howards Ehrengedächtnis* zieht Goethe eine Analogie zwischen den Wolken und der indischen Gottheit *Camarupa*, ein Wesen, das aus sich heraus seine Gestalt zu ändern vermag und keine festgesetzte Form aufweist, anhand derer sie bildlich repräsentiert werden kann. In den Erläuterungen seiner eigenen Gedichte führt Goethe *Camarupa* „als das geistige Wesen“ ein, „welches nach eigener Lust, die Gestalten beliebig zu verwandeln, auch hier sich wirksam erweist, die Wolken bildet und umbildet“⁸⁷. Die Frustration über die Irregularität der Form und das mangelnde Wissen ihrer Entstehung kommt in den Worten „nach eigener Lust“ deutlich zum Vorschein. Goethe deutet darin eine Willkür und Launenhaftigkeit der Wolken an, weist aber gleichzeitig bereits hier auf das Prinzip der Metamorphose und der

85 Johann Wolfgang von Goethe Werke, S. 349-352.

86 Ebd., S. 350.

87 Ebd., S. 408.

Eigenkraft der Wolken hin. Der Dank an Howard und dessen Terminologie folgt in der übernächsten Strophe:

„Er aber, Howard, gibt mit reinem Sinn
 Uns neuer Lehre herrlichsten Gewinn.
 Was sich nicht halten, nicht erreichen läßt,
 Er faßt es an, er hält zuerst es fest;
 Bestimmt das Unbestimmte, schränkt es ein,
 Benennt es treffend! – Sei die Ehre dein! –
 Wie Streife steigt, sich ballt, zerflattert, fällt,
 Erinnre dankbar deiner sich die Welt.“⁸⁸ (V 15-22)

Die letzten beiden Verse sind die Heraufbeschwörung der Wolken, die in den kommenden Strophen je einzeln umschrieben werden. Gleichzeitig kündigt sich der Inhalt, sowie die Struktur des Gedichtes an: „Streife steigt“ bezeichnet die Stratuswolke, „sich ballt“ den Kumulus, „zerflattert“ die Cirruswolke und „fällt“ Nimbus, die Regenwolke. Die Gliederung des Gedichts folgt gleichsam Goethes Überzeugung, dass sich Wolken während ihrer Verwandlung in einer kontinuierlichen Aufwärtsbewegung befinden. Demnach sind die Strophen *Stratus*, *Kumulus* und *Cirrus* nach ihrer Höhe in der Atmosphäre geordnet, während *Nimbus*, die abfallende Regenwolke sowohl den atmosphärischen Prozess als auch das Gedicht abschließt.

Die Eigenenergie der Wolken, die Goethes eine von drei Theorien der Wolkenbildung war, kommt in den folgenden vier Strophen zum Vorschein, die einerseits die durch die jeweilige Wolke hervorgerufene Stimmung als auch deren Entstehungsprozess umfasst. Vom Cirrus heißt es beispielsweise „Ein Aufgehäuftes, flockig lösts sich auf“ (V 41), oder vom Stratus „Dann hebt sich's wohl am Berge, sammelnd breit“ (V 29). Schöne argumentiert das Vokabular Goethes folgendermaßen: „Indem er die Wolke als Agens versetzt, vermittelt er die Vorstellung einer auf den Metamorphosen-Gang gerichteten Eigenkraft dieser Wolke, eines ihr selber innewohnenden Gestalt-Triebs“⁸⁹.

88 Ebd., S. 350.

89 Schöne, S. 141.

Erwähnenswert erscheint Sommerhalders Position zur Entelechie der Wolken bei Goethe, der in betonter Abgrenzung an Schöne darauf hinweist, dass die Auffassung von Wolken als ein Objekt, das Eigenenergie generiert, nicht als wissenschaftliches Modell, als eine erste Theorie, sondern vielmehr als Herangehensweise und Annäherungsversuch an den Gegenstand zu lesen ist:

„Goethe glaubte sich offensichtlich nur dann einen Zugang zu den Wolkengestalten verschaffen zu können, wenn er sie in seiner Beobachtungspraxis und seinen Beschreibungsversuchen anschaute, *als ob* sie organische Entelechien seien. Selbst unter Berücksichtigung seiner [...] mangelhaften physikalischen Kenntnisse, wäre es ziemlich unsinnig, ihm eine tatsächliche Ueberzeugung von der realen Existenz der Wolkenentelechien zuzuschreiben.“⁹⁰

Um das, was pure Ereignishaftigkeit ist, als ein Objekt, ein Ding adäquat darzustellen zu können, zieht Goethe also die radikale Konsequenz, Wolken nicht nur zeichnerisch und literarisch so festzuhalten, sondern auch so zu betrachten versucht, als ob sie einen Objektstatus besitzen. Die Problematik der Repräsentation verlagert sich somit vom Akt der Darstellung in den Akt des Sehens und löst sich dadurch gewissermaßen von selbst, denn was bereits als Bild oder besser als Form gesehen wird, kann auch nachträglich als solche beschrieben werden. Diese Wolke als Entelechie, als handelnder Akteur taucht später erneut in den besprochenen Filmen wieder auf.

Goethes weitere meteorologischen Thesen sind zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Howards Ehrengedächtnis* noch nicht in den Vordergrund gerückt, ein Ansatz lässt sich allerdings bereits erahnen. Schöne entwirft eine „Entwicklungsgeschichte seiner Wolkenlehre“⁹¹, laut derer, würde man ihr folgen, nach der Idee der morphologischen Energie um ca. 1820 die These ausreift, dass die unterschiedlich hohen Luftregionen einen Einfluss auf die Wolkenbildung nehmen. Einige Jahre später, so Schöne weiter, wird diese Theorie von der Überzeugung der Erdanziehungskraft, dem tellurischen

90 Sommerhalder, S. 76.

91 Schöne., S. 145.

Modell Goethes, abgelöst⁹². Sommerhalder hingegen weißt eine so eindeutige Linearität in Goethes Forschung zurück, und wirft Schöne eine Vereinfachung der wissenschaftlichen Gedankenmodelle vor, denn er vermag letzten Endes „den Nachweis einer klaren chronologischen Abfolge der drei Modelle nicht wirklich zu leisten“⁹³. Obwohl die Theorie der Eigenenergie der Wolken, des Konflikts unterschiedlicher Luftregionen und der Erdanziehungskraft unterschiedliche physikalische Phänomene zum Ursprung haben, stellen sie keine aufeinander folgenden Eckpfeiler in Goethes wissenschaftlicher Forschung dar. Sommerhalders Argumentation lässt sich in Ansätzen in *Howards Ehrengedächtnis* wiederfinden:

„Ein Heer zieht an, doch triumphiert es nicht,

Da es die Macht am steilen Felsen bricht“⁹⁴ (V 11-12)

Zwei Fronten, die aufeinandertreffen, „ein Konflikt der oberen und unteren Luftregion“

⁹⁵. Die Strophe *Nimbus* hingegen weißt auf die Anziehung der Erde hin:

„Nun laßt auch niederwärts, durch Erdgewalt

Herabgezogen, was sich hoch geballt“⁹⁶ (V 45-46)

Das Gedicht weist auf eine Parallelität unterschiedlicher Herangehensweisen hin, die in den darauf folgenden Jahren mit einer Verschiebung der Schwerpunktsetzung verfolgt werden.

„Gerade jene Gedichtreihe sollte nicht als Ausdruck einer brüchigen Konstruktion zweier sich widersprechender Modelle gelesen werden, sondern als gültige poetische Darstellung einer Gestaltlehre, die von Anfang an die auswärts wie auch abwärts tendierenden 'Metamorphosen' als einen *Zyklus auf- und absteigender Gestaltenwandels* versteht.“⁹⁷

Die literarische Dramatisierung wissenschaftlichen Fachwissens, wie Goethe sie hier vorstellt, ist eine klassische Ausprägung des Lehrgedichts. Goethe vertritt die damals

92 Vgl. Ebd., S. 142-148.

93 Sommerhalder, S. 12.

94 Goethe, S. 350.

95 Goethe zitiert in Sommerhalder, S. 77.

96 Goethe, S. 351.

97 Sommerhalder, S. 78.

zeitgenössische Idee einer Verschränkung von Poesie und Wissenschaft. Weder nur im Wissen, noch nur in der Poesie könne eine Form von Ganzheit erreicht werden. Als Hilfestellung für den/die bildenden KünstlerIn, der/die auch einen wissenschaftlichen Blick auf die Natur richten können muss, tritt wieder die Morphologie als eine Wissenschaft auf, die Natur nicht sezziert, sondern Verbindungen, Übergänge und Zusammenhänge sichtbar macht⁹⁸. Die „Naturpoesie“ sei der Weg einseitige Denkstrukturen zu vermeiden. So werden auch im Gedicht *Howards Ehrengedächtnis* empirische Beobachtungen mit affektiven lyrischen Elementen und symbolischer Deutung verschränkt. Goethe verdeutlicht, dass das ganzheitliche Erschließen und Begreifen von Wolken erst durch die Verschränkung und Ergänzung von wissenschaftlicher Aufarbeitung und ästhetischer Darstellung stattfinden kann. Angelehnt an Howards Wolkenlehre fertigte er, neben anderen Wolkenaquarellen, eine schematische Zeichnung an, die dem Aufsatz *Wolkengestalt nach Howard* beigelegt wurde. Dargestellt sind die unterschiedlichen Wolkenformationen in den entsprechenden Höhenlagen und parallel dazu den wissenschaftlichen Termini nach Howard (siehe Abb. 2)⁹⁹.

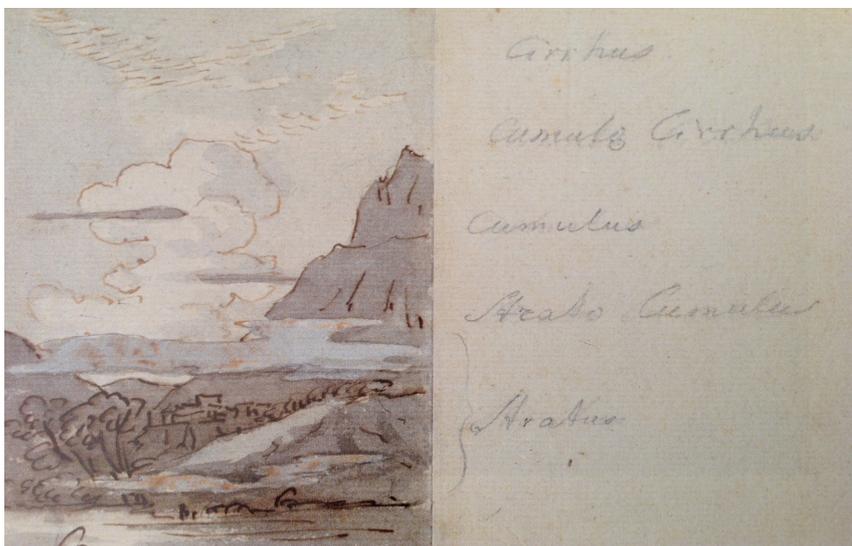


Abb.2: Goethes Skizze verschiedener Wolkenformationen angelehnt an eine Zeichnung von Ludwig Heß.

In *Wohl zu merken* schließt Goethe die drei Gedichte mit den Versen:

⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 33.

⁹⁹ Vgl. Werner Busch, „Die Ordnung im Flüchtigen – Wolkenstudien der Goethezeit“, in: Schulze Sabine (Hrsg.), *Goethe und die Kunst*, Stuttgart: Gerd Hatje 1994, S. 519-570, hier: S. 533.

„So, wenn der Maler, der Poet,
 Mit Howards Sondrung wohl vertraut,
 des Morgens früh, am Abend spät
 Die Atmosphäre prüfend schaut,
 Da lässt er den Charakter gelten,
 Doch ihm erteilen luftige Welten
 Das Übergängliche, das Milde,
 Dass er es fasse, fühle, bilde.“¹⁰⁰ (V 1-12)

Das, was sich dem wissenschaftlichen Blick entzieht, das Übergängliche muss von dem/der KünstlerIn eingefangen werden. „Die lebendige Natur ist in steter Bewegung, eine statische Schematisierung und Klassifizierung kann sie nicht angemessen erfassen“¹⁰¹. Die Darstellung der spezifischen Erscheinung bleibt trotz meteorologischer Messtechniken und wissenschaftlicher Nomenklatur dem/der MalerIn und DichterIn vorbehalten. Durch die zahllosen Formveränderungen und die Mannigfaltigkeit der Erscheinung geht die künstlerische Fixierung durch ihren ästhetischen Mehrwert über die sprachliche hinaus.

III. Polysemantische Kodierungen der bewegten Wolkenbilder: Die Wolke im Film

Der Schwerpunkt der folgenden Kapitel liegt auf der Funktionalität und Dramatisierung der Wolken durch die mediale Formung des Films und auf den spezifischen polysemantischen Kodierungen, die die Wolken in ein symbolisches Konstrukt transformieren. Es entsteht an dieser Stelle somit eine Zäsur, da sich der Fokus von der wissenschaftlichen Erschließung des Himmels und der Verbannung des Transzendentalen aus den Wolken abwendet und sich stattdessen auf eine symbolische Inskription konzentriert, die durch eine weitere mediale Übersetzung den Himmel und das Himmlische wieder vereint. In den folgenden Filmbeispielen wird die

¹⁰⁰ Goethe, S. 351.

¹⁰¹ Sommerhalder, S. 35.

Medialisierung der Wolke hauptsächlich vor dem Hintergrund der Wolke als Transportmittel der Figuren – damit auch das Fliegen der Figuren auf den Wolken – und als dramaturgisches Mittel zum Szenenwechsel betrachtet.

Das Fliegen auf den Wolken ist ein historisch tradiertes Motiv, um die Darstellung einer Reise in den Himmel oder, symbolisch betrachtet, eine Reise ins Reich der Träume filmisch zu visualisieren. Sabine Nessel, die, angelehnt an Edgar Morin, das Fliegen im Film bzw. das Fliegen des Films als ein Erbe des Flugzeugs betrachtet, fasst die Eroberung des Himmels durch das Kino folgendermaßen zusammen:

„Bis sich das Kino als Lichtspiel etabliert, hat das Flugzeug den Luftraum zur Verlängerung der Erde gemacht. Experimente und Schaustückchen gibt es weiterhin, aber längst hat sich der Traum vom Fliegen dem militärischen und strategischen Nutzen untergeordnet. Losgelöst vom Flugzeug, besteht der Traum vom Fliegen jedoch weiter (als anthropologisches Grundprinzip oder Mythos, sein einmal dahingestellt) und wird vom Kino als Lichtspiel verwirklicht.“¹⁰²

Das Gefühl im Kino selbst mitfliegen zu können, macht das Flugbild des Kinos zum wichtigsten aller Flugbilder, denn der „Mensch (Zuschauer) und das Fliegen (Kino) kommen sich hier am nächsten“¹⁰³. Der Gedanke, dass das Kino dem uralten Traum vom Fliegen noch am ehesten Realität verleiht, erklärt Morin mit den Worten: „Während das Flugzeug sich von der Welt der Objekte entfernte, strebte der Kinematograph nichts anderes an, als diese widerzuspiegeln, um sie besser prüfen zu können.“¹⁰⁴ Morin, der in *Der Mensch und das Kino* den Stellenwert des Kinos in der Gesellschaft und die Beziehung zwischen Mensch und Lichtspiel anhand anthropologischer Methode zu ergründen versucht, eröffnet sein Buch mit den beiden großen Vermächtnissen des 19. Jahrhunderts, dem Kino und dem Flugzeug. Die Schnittmenge dieser Technologien ist das Potential einer neuen Sicht auf die Welt und

102 Nessel, Sabine, „Flugbilder in Katastrophenfilmen oder: Wie das Kino den Menschen den Traum vom Fliegen zurückgibt“, in: *Fasten your Seatbelt! Bewegtbilder vom Fliegen*, Keilbach, Judith/ Alexandra Schneider (Hrsg.), Münster: Lit Verlag 2009, S. 107-118, hier: S. 108.

103 Nessel, S. 110.

104 Morin, Edgar, *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart: Ernst Kettler Verlag 1958, S. 7.

auch wenn diese auf den ersten Blick buchstäblich Himmel und Erde voneinander trennt, erläutert Morin, wie der Traum vom Fliegen durch das Flugzeug ermöglicht und vom Lichtspiel weiter tradiert worden ist.

„Das Flugzeug, dieses Hobby von Träumern, dieses Spielzeug von Wolkenschiffen, ließ sich durch seine Nutzenanwendung assimilieren und wurde zum dienenden Werkzeug für Reise, Handel und Krieg. [...] Dem Flugzeug ist es nicht gelungen, sich von der Erde zu lösen. Es hat sie nur bis in die Stratosphäre ausgedehnt und die Entfernungen verkürzt. [...] Der Film erhob sich in einen Traumhimmel, immer höher, bis zur Unendlichkeit der Sterne – der >Stars< –, von Musik umwogt, bevölkert von anbetungswürdigen und erschreckenden Gestalten, der irdischen Wirklichkeit entflohen, deren Diener und Spiegel er allem Anschein nach hätte sein sollen.“¹⁰⁵

Die von Nessel erwähnte begriffliche Unterscheidung von sky und heaven¹⁰⁶, die es im Englischen erlaubt, den realen Himmel und die imaginierte, phantastische Vorstellung desselben sprachlich zu trennen, scheint passend, um Morins These zu unterstützen: Während das Flugzeug sich im sky, dem geographischen und militärstrategisch geprägten Raum der Lüfte bewegt, erlaubt das Kino ein Fliegen im heaven, dem Reich der Engel, Phantasie und Träume. Die hier im folgenden erwähnten Filmbeispiele von Gaston Velle und besonders von Friedrich Wilhelm Murnau sollen exemplarisch den phantastischen, mit symbolischen und mythischen Konnotationen gesättigten und für alle Vorstellungen offenen Himmel des Kinos vorstellen. Die Wolken fungieren dabei sowohl als Versatzstücke, die den Himmel im Kino als solchen überhaupt formen und erkennbar machen, sowie als Handlungsträger und narratives Bindeglied.

Der deutsche Film der 1920er und 1930er Jahre stellt beispielsweise mit Leni Riefenstahl oder Arnold Fanck ein breites Repertoire an präfaschistischen Filmen zur Verfügung, die Wolken narrativ und strukturell in die Handlung des Films integrieren und sie symbolisch und ideologisch aufladen. In *Triumph des Willens* beispielsweise belegt dieser „Hang zu Wolkenbildern [...] die schließliche Verschmelzung von Berg-

105 Ebd., S. 10.

106 Vgl. Nessel, S. 115f.

und Hitler-Kult¹⁰⁷, schreibt Siegfried Kracauer über die monumentalen Wolkenmassen, die den deutschen Bergfilm zu dieser Zeit reichlich bevölkern. Kracauer sieht ein eindeutiges Korrelativ zwischen den filmischen Darstellungen von Wolken und der intensivierenden Einschreibung der nationalsozialistischen Ideologie in den Filmen dieser Zeit:

„Die Welle von Pro-Nazitendenzen während der präfaschistischen Zeit konnte nicht besser bestätigt werden als durch die Zunahme und spezifische Entwicklung des Bergfilms. [*Stürme über dem Montblanc*] schildert wieder Schrecken und Schönheiten des Hochgebirges, diesmal mit besonderem Nachdruck auf dem majestätischen Spiel der Wolken.“¹⁰⁸

Auch Ulrich Meurer diskutiert die filmische Darstellung von Wolken im Rahmen einer Anthologie über Leni Riefenstahl und beschreibt darin eingehend „die Entwicklung von der Uniform der Nebelschwade zur monumentalen Wolkenornamentik nationalsozialistischer Selbstinszenierung“¹⁰⁹.

Warum sich also von dieser so offensichtlichen filmischen Instrumentalisierung der Wolken abwenden und sich stattdessen einer mythisch-historischen Literaturverfilmung von Goethes Faust widmen? Wenn in den folgenden Kapitel die filmische Medialisierung von Wolken anhand des konkreten Filmbeispiels *Faust* von Friedrich Wilhelm Murnau besprochen werden soll, dann bedeutet dies eine klare Abgrenzung und Einschränkung von der Mannigfaltigkeit und Diversität, die das Motiv Wolke im Film nicht nur in der Zeit des deutschen Expressionismus, sondern durchgehend bis in die Gegenwart bietet. Es soll hier weder die Domestizierung und Formung der Wolke¹¹⁰ durch den Film als Propagandainstrument während der Nazizeit – oder wie Köbner sagt „diese politische Säkularisierung der Götterscheinung“¹¹¹ –, noch beispielsweise das ungestüme Eigenleben der Wolken des Katastrophenfilms, die weißen Wolkenwände des Fliegerfilms, oder die randlosen, den Blick auflösenden Wolken des Avantgardfilms

107 Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 272.

108 Ebd., S. 271.

109 Meurer, Ulrich, „Wolken-Formation. SOS EISBERG und die Urmaterie des faschistischen Bildes“, in: Jörn Glasenapp (Hrsg.), *Riefenstahl revisited*, München: Wilhelm Fink 2009, S. 39-70, hier: S.40.

110 Vgl. Meurer, S. 44.

111 Köbner, S. 333.

112 Siehe dazu *Ten Skies*, Regie: James Benning.

oder die jeweils spezifische Wolkensymbolik eines anderen beliebigen Genres zum Thema gemacht werden.

Es soll hier Murnaus Rückgriff auf eine kulturhistorisch etablierte, mystifizierte und symbolträchtige Wolke analysiert und in einen historischen Kontext gesetzt werden, und obwohl der Film mit dem Produktionsjahr 1926 in die Zeit Fancks und Riefenstahls fällt, überschreitet dieser historische und politische Kontext den Rahmen und die Fragestellung dieser Arbeit.

Die Frage der folgenden Kapitel wird lauten, welche historischen Formen der Wolkendarstellung der Film rekurriert, um die Volkssage Fausts zu erzählen und wie diese spezifische Darstellung sich in den Kanon der im ersten Teil bereits beschriebenen Medialisierungen von Wolken eingliedern lässt. Tkaczyk spricht von „eine[r] nebulöse[n] Ästhetik, die mit der Vorstellungskraft des Betrachters spielt“¹¹³. Dieses Spiel mit der Vorstellungskraft durch die Verwendung einer bestimmten traditionellen Formsprache und Bildästhetik der tosenden und tödlichen Wolken, der schleichenden und verbergenden Nebel und der transparenten Schleier des Himmels steht in *Faust* in mehreren Szenen erzählerisch und ästhetisch im Vordergrund und macht den Film daher für eine genauere Betrachtung äußerst interessant.

3. 1 Die Wolke als mythologisch-historisches Mischwesen in *Faust. Eine deutsche Volkssage* von Wilhelm Friedrich Murnau

Murnaus Film *Faust* bildet in dieser Arbeit das Kernstück der filmischen Analyse, weil er unterschiedliche Bedeutungsdimensionen der Wolke in sich aufnimmt: Die Wolke in Relation zu Gott und Natur, die Wolke als ikonographische Repräsentation von Trug, Täuschung, aber auch von Erhellung und Offenbarung, die Wolke des Theaters und die erhabene Wolke. Der Mythos der Wolke wird auf unterschiedliche Ebenen im Film verhandelt und soll durch die unterschiedlichen kulturellen, historischen und theoretischen Fundamente dieser Arbeit zugänglich gemacht werden. Ersichtlich wird an diesem filmischen Beispiel die Pluralität der semantischen Zuweisungen, die Freiheit in der Interpretation der Wolke, von der die Aneignungsgeschichte und auch die Geschichtsschreibungen der Wolke selbst, sei es in sprachlicher, bildlicher oder

113 Tkaczyk S. 74

wissenschaftlicher Form, durchgehend geprägt ist. Murnaus Film verweist auf multiple Bedeutungsstrukturen, die sich überlappen und ineinander greifen. Vor diesem Hintergrund wäre gar die Behauptung, es handle sich bei *Faust* um Murnaus wolkigsten Film, möglich. Die Heterogenität der im Film enthaltenen Diskurse – die Verbindung zu den Mythen der griechischen sowie der christlichen Mythologie, der Rückgriff auf eine Theatertradition des Barock oder die Wolke als semiotisches Konstrukt bzw. Gedankenmodell – führen die Komplexität, die Schwierigkeiten, aber auch die Freiheiten im Umgang mit Wolken, die im ersten Kapitel auszugsweise behandelt wurden, durch das Medium Film auf eine neue Weise nochmals vor Augen.

Nach einer kurzen Einleitung in die Handlung wird die Filmanalyse in verschiedene Teile gegliedert, bei denen es teilweise zu Überschneidungen und Überlagerungen kommen wird. Es soll dadurch die Bandbreite der Wolken im Film und ihr dramaturgischer Einsatz verdeutlicht werden. Die Filmanalyse wird durch Ausflüge in das Reich der griechischen Mythologie, der christlichen Mystik und der Tradition des barocken Welttheaters aufgefächert. Kants Theorie des dynamisch-Erhabenen fungiert als ein Einleitung zu den einzelnen Teilen, da die Theorie über die schöne Schreckenserfahrung das Ungestüme der Natur und der Wolken behandelt und Bezugspunkte zur religiösen Erfahrung, die durch die atemberaubenden Erscheinungen der Natur ermöglicht wird, herstellt. Das Potential der Erhabenheit in den Wolken, das auf die Figuren im Film einwirkt, wohnt sowohl in den dunklen Pestwolken und deren Schatten, die über die Stadt huschen, als auch in den himmlischen Wolken, die Mephistos Antlitz offenbaren und in den Gewittern, in denen die Reiter der Apokalypse durch den Himmel fahren und in denen Mephisto von Himmel auf die Erde fährt.

Die Analyse von *Faust* soll in ihren einzelnen Teilen die Idee einer Doppelfunktion der Wolke, die eine polysemantische Struktur und Bedeutung aufweist, herausarbeiten. So wie sie in der *Wolke des Nichtwissens* gleichzeitig das profane Leben verschleiert und die göttliche Gegenwärtigkeit enthüllt und offenbart, so wie Hermes einerseits Führer in den Wolken und andererseits als listiger Dieb und Lügner bekannt ist, der die Wahrheit verschleiert, so wie die Wolke des Barocktheaters einerseits die Bewohner des Überirdischen Reiches – bzw. in Zeiten des Absolutismus das weltliche Herrscherpaar –

dem Publikum vor Augen führt und andererseits den Praktischen Zweck erfüllt die Bühnenmaschinerie zu verkleiden und unsichtbar zu machen, so birgt auch die filmische Wolke eine Ambivalenz in sich: Sie dient in *Faust* sowohl als Trägermedium, um die Unsichtbarkeit und die rasche Verbreitung des Pesterregers filmisch visualisieren zu können, sie ist der Schleier, der sich um die Metamorphosen Mephistos legt, die als schwarze Rauchschwade die Erde einhüllt und die StädtebewohnerInnen in einem Massensterben dahinrafft. Im selben Maße, in dem die Wolke die sichtbare Materie für die Manifestation des Teufels und des Bösen liefert, offenbart sie in hellem Schein den Erzengel Gabriel, der durch einen wolkigen Schleier von den Übeln der Welt und den moralischen Abgründen Mephistos geschützt und getrennt ist.

Im Gegensatz zu diesen symbolischen und metaphorischen Konnotationen, die die Handlung des Films mit Bedeutung aufladen, steht, wie in Kapitel 3.4 genauer beschrieben wird, die praktische Funktion der Wolken als Zweckmittel zum Szenenwechsel und dem dramaturgischen Übergang einzelner Szenen.

3.1.1 Die Wolke des Nichtwissens

Die geschilderte Idee einer Doppelfunktion der Wolke ist in abstrakter Form in einem mystischen Traktat mit dem Titel *Die Wolke des Nichtwissens* aus dem späten 14. Jahrhundert enthalten. Die „ausschließlich auf dem Fundament des christlichen Glaubens fußende Mystik“¹¹⁴, wie der Herausgeber einleitend erklärt, stammt von einem unbekanntem Autor, der aller Wahrscheinlichkeit nach in Mittelengland lebte und arbeitete und in den Bereichen der Theologie äußerst bewandert war¹¹⁵.

Es geht in diesem Werk im Kern um eine „Liebeshingabe der Seele“¹¹⁶, die ausschließlich auf Gott gerichtet ist. Das Liebesverlangen und -empfinden im Bezug auf alles Irdische findet darin keinen Platz. Das Schriftstück kann als eine „schriftliche Anleitung zur Kontemplation“¹¹⁷ betrachtet werden, deren Ziel es ist, Gott in der Wolke des Nichtwissens erfahren zu können: „So wird der Mensch, der sich mit Gott vereinigen will, aufgefordert, im Verzicht auf seine eigene Erkenntnisfähigkeit gerade in der undurchdringlichen Dunkelheit bzw. der Wolke des Nichtwissens auf das Licht der

114 Riehle, Wolfgang (Hrsg.), *Die Wolke des Nichtwissens*, Freiburg: Johannes Verlag 2011, S. 13.

115 Vgl. Riehle, S. 22.

116 Ebd., S. 17.

117 Ebd. S. 21.

göttlichen Gegenwart zu hoffen.“¹¹⁸ Die Wolke beschreibt hier nicht die Wetterwolke, sondern wird vom Autor herangezogen, um ein metaphorisches Gedankenmodell zu entwerfen, das mit Assoziationen wie Undurchsichtigkeit, Unklarheit, aber auch Abgeschiedenheit, Klärung und Aufdeckung operiert. So heißt es: „Und glaube nicht, dass ich, weil ich von einer Dunkelheit oder Wolke spreche, eine Wolke meine, die aus Dunst geballt ist, wie er in der Luft schwebt, oder eine Dunkelheit, wie sie zur Nachtzeit bei dir zu Hause herrscht, wenn deine Kerze gelöscht ist.“¹¹⁹ Die Wolke des Nichtwissens ist eine Wolke der Vorstellungskraft, die im Geist des kontemplativen Lesers evoziert werden kann und in der man „weilen und wirken“¹²⁰ soll. Es wird dazu angehalten, solange wie möglich in dem dunklen Ort des Nichtwissens zu verweilen, da Gott sich nur dort offenbaren wird¹²¹.

Im Umfang von einem kurzen Prolog und 75. kleineren Kapitel wird diese Metapher also verwendet, um den geistigen Weg zu Gott zu erläutern. Interessant an der Abhandlung ist im Bezug auf eine mehrschichtige Bedeutung der Wolke die Tatsache, dass der ersten Wolke des Nichtwissens eine zweite, die Wolke des Vergessens zur Seite gestellt wird. Die Wolke des Nichtwissens weilt zwischen dem Menschen und Gott, während die Wolke des Vergessens sich „unter dir, zwischen dir und allen Kreaturen, die je geschaffen wurden“¹²² ausbreitet. Die Wolke des Vergessens trennt den Menschen von den irdischen Belangen und durch die Barriere, die diese schafft, nähert er sich der Wolke des Nichtwissens und somit einem Zustand der reinen Kontemplation und der göttlichen Gegenwärtigkeit. Das Paradox, das dabei entsteht, referiert auf eine biblische Passage, die die Zwiespaltigkeit der Wolke sehr klar vor Augen führt. Der Herausgeber klärt auf, dass „dieses Bild der Wolke des Nichtwissens seinen biblischen Ursprung im Bericht von Moses Begegnung mit Gott in der Wolke auf dem Berg Sinai [hat] sowie in der Aussage der Psalmisten, dass Gott in verbergender Dunkelheit wohne.“¹²³ Auch Gregor von Nyssa referiert bei der Nacherzählung der Gottesbegegnung von Moses auf das Bild der Wolke. „Bei ihm freilich trennt die Wolke nicht den Menschen von Gott, sondern der Mensch, der sich in höchstem Maße um die Erkenntnis Gottes bemüht, erfährt die Wolke als Ort, wo Gott sich paradoxerweise gerade im Dunkel seiner

118 Ebd., S. 15.

119 Ebd., S. 43.

120 Ebd., S. 43

121 Vgl. Ebd., S. 37.

122 Ebd., S.44.

123 Ebd., S. 15.

Unbegreiflichkeit zu erkennen gibt.“¹²⁴ Die Wolke wird als diffuser und nebliger Ort entworfen, in dem die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des menschlichen Geistesvermögens und Gottes einander umkreisen.

Die kurze Beschreibung dieser mittelalterlichen Schrift dient der Veranschaulichung der Tatsache, dass Wolken nicht nur im Rahmen einer künstlerischen filmischen Interpretation wie etwa in *Faust* als Mittel zur Kontrastierung und Abgrenzung oder für die Darstellung von Zwiespältigkeit, Doppelmoral gebraucht werden, sondern, dass die dualistische Denkweise von Wolken eine lange historische Tradition besitzt. *Faust* zeigt, dass die Dichotomie von Barriere und Brücke, die die Wolke des Nichtwissens und die Wolke des Vergessens in sich vereinen – während erstere den Weg zu Gott eröffnet, sperrt letztere den Zugang zu weltlichen Belangen und allen irdischen Begierden – auch für die Etablierung des Gegensatzes von Gut und Böse und die Erlösung der Protagonisten Faust und Gretchen von Bedeutung ist.

3.1.2 Handlungsrahmen des Films *Faust*

Der Film vereint in seinem Produktionsjahr 1926 zwei unterschiedliche Eigenschaften: Zum Einen greift Murnau eine literarische Vorlage auf, die, wie der Titel bereits suggeriert, als „Volkssage“ zum Allgemeinwissen des Kinopublikums gezählt werden darf und kombiniert dies zum Anderen mit den neuesten und avanciertesten filmtechnischen Spezialeffekten der damaligen Zeit. Entgegen der verbreiteten Meinung, dass Murnau die Bildästhetik seinen MitarbeiterInnen überlies, integrierte er in diesem Film alles bereits in das Drehbuch, wie z.B. den Einsatz des Lichts, Einstellungen, und Notizen zum Schnitt¹²⁵.

„In seinem Faustfilm hat Murnau, auf dem Höhepunkt seiner Karriere, alle Mittel mobilisieren können, die ihm eine totale Beherrschung des Raumes sicherten. Sämtliche Formen – die der Gesichter, der Körper, der Gegenstände wie der Landschaften und der Naturerscheinungen, Schnee, Licht, Feuer,

124 Ebd., S. 15.

125 Vgl. Eisner, Lotte, *Murnau. Der Klassiker des deutschen Films*, Hannover: Friedrich Verlag Velber 1967, S. 34.

Wolken – sind nach seiner Vorstellung aus der genauen Kenntnis ihrer Wirkungsweise heraus gestaltet oder umgestaltet.“¹²⁶

Die aufwendige und kostspielige Produktion lehnt sich an amerikanische Strategien zur Vermarktung von Filmen in den 1920er Jahren an und sollte das deutsche Kino mit Hollywood konkurrenzfähig machen¹²⁷, sowie Anerkennung anderer Kunstformen aus dem Inland generieren¹²⁸. Trotz der hohen Ambitionen scheiterte Murnaus letzter deutscher Film an den Kinokassen.

Der Mythos um Religion, Moral, Liebe und Eifersucht spielt in einem mittelalterlichem Deutschland, das zu Beginn des Films von der Pest heimgesucht wird. Nachdem sich die Mächte Gut und Böse während des Prologs im Himmel duelliert haben, macht Mephisto sich auf, Gott die Seele Fausts abzurufen um dem Erzengel Gabriel zu beweisen, dass der Mensch nicht von Natur aus gut ist und sein Streben nach Wahrheit von der Gier nach Genuss überschattet bleibt. Er fährt als personifiziertes Übel auf die Erde nieder und bringt den Menschen die tödliche Pest, vor deren verheerenden Folgen kein Glaube sie retten kann. Faust, dessen Heilkünste bei den Pestkranken versagen, schließt einen Pakt mit dem Teufel, um dadurch der Bevölkerung Hilfe bringen zu können. Der Vertrag auf Probezeit entführt Faust auch in eine zweite Jugend, er verführt in Gestalt eines jungen Mannes die Herzogin von Parma, verlängert seinen Vertrag mit Mephisto und verliebt sich in das Mädchen Gretchen. Mephisto, der stets an seine Wette mit dem Erzengel denkt, entzweit das junge Glück auf intrigante Art und Weise und erreicht dadurch, dass Gretchen am Scheiterhaufen brennt. Doch der wieder vergreiste Faust kann zu ihr eilen, und gemeinsam sterben sie in enger Umarmung in den Flammen. Die Liebe hat gesiegt und Mephisto die Wette verloren.

126 Fred Gehler/Ulrich Kasten, *Friedrich Wilhelm Murnau*, Augsburg: Franz Fischer 1990, S. 102.

127 Vgl. Elsaesser, Thomas, *Das Weimarer Kino: aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 12 u. S. 177.

128 Vgl. ebd., S. 10.

3.2 Kant und die erhabene Wolke: Murnaus Repräsentation der schönen Schreckenserfahrung

Die Abhandlung über das Erhabene trifft Kant in der *Kritik der Urteilskraft*¹²⁹ im Rahmen einer Analyse der ästhetischen Erfahrung. Im Gegensatz zum Schönen vertritt der Begriff des Erhabenen eine Ästhetik des Quantitativen (im Gegensatz zur qualitativen Eigenschaft des Schönen)¹³⁰ einerseits, und andererseits eine des Schrecklichen, indem die Darstellung der Natur „als Gegenstand der Furcht betrachtet“¹³¹ wird und mittels der Überwindung dieser Furcht ein erhabenes Gefühl im Betrachter evoziert wird. Letzteres nennt sich das dynamisch-Erhabene und soll hier im Bezug auf Murnaus *Faust*¹³² im Zentrum stehen.

Im Kern der Idee des dynamisch-Erhabenen, dessen Begriff Kant von Burke übernimmt¹³³, steht das Individuum, das betrachtende Subjekt. Wenn die Natur auch „kühne, überhangende, gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt“¹³⁴ zur Schau stellt, ist sie jedoch nicht das Erhabene selbst, denn das Erhabene (ob mathematisch oder dynamisch) ist stets subjektbezogen und kann nur durch eine Wechselbeziehung aus Einbildungskraft und Vernunft als eine Emotion des Individuums hervorgebracht werden. Die Macht der Natur erfüllt dabei eine angstausslösende Funktion, durch die das Subjekt negative Lust empfindet und sich für einen begrenzten Zeitraum in einer vermeintlich lebensbedrohlichen Situation wiederfindet. Voraussetzung für eine erhabene Empfindung ist eine reale, sowie eine innere Distanziertheit des Subjekts zum Naturschauspiel. Die physische Distanz beispielsweise zum ausbrechenden Vulkan oder dem tosenden Wasserfall muss die körperliche Unversehrtheit des Betrachters/der Betrachterin garantieren, denn wer in tatsächlicher Lebensgefahr schwebt, kann sich über diese Gefahr nicht erheben¹³⁵. Die innere Distanziertheit steht in engem Bezug zu Kants Begriff der Interessellosigkeit. Während Kant ein Urteil über das Schöne nur für

129 Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2006.

130 Vgl. ebd., S. 105.

131 Vgl. ebd., S. 128.

132 *Faust. Eine deutsche Volkssage*, Friedrich Wilhelm Murnau, Deutschland 1926.

133 Vgl. Gerlach, Stefan, *Immanuel Kant*, S. 123.

134 Kant, S. 128f.

135 Mit Ausnahme des Kriegs, der die Funktion einer Schulung der „Denkungsart des Volkes“ erfüllt, vgl. ebd., S. 131.

möglich hält, wenn das Subjekt ein genuines Desinteresse am Gegenstand des Dargestellten empfindet, ist eine erhabene Haltung auch nur möglich, solange die Furcht vor dem Betrachteten nicht absolut ist¹³⁶. „Wer sich fürchtet kann über das Erhabene nicht urteilen, so wenig der, welcher durch Neigung und Appetit eingenommen ist, über das Schöne“¹³⁷. Aus der Empfindung des Erhabenen ergibt sich in Folge eine zweifache Überlegenheit des Menschen über die Natur, da er seine innere, sowie die äußere Natur bezwingt.¹³⁸

Die Literaturverfilmung *Faust* von Murnau kann unter verschiedenen Gesichtspunkten mit Kants Begriff des dynamisch-Erhabenen in Verbindung gebracht werden. Anders als Hermann in seinem Buch *Sinnmaschine Kino: Sinndeutung und Religion*¹³⁹ vorschlägt, das Erhabene im Kino auf der Grundlage zu untersuchen, dass „Szenen [...] an das Erhabene denken lassen“¹⁴⁰, soll *Faust* hier im Hinblick auf die inhaltlichen und strukturellen Techniken des Films hin untersucht werden, die zusammen wirken um die Wolken als Quelle des Erhabenen zu etablieren, die Gott, Mensch und Natur in ein neues Wechselverhältnis stellen.

3.2.1 Die Verkörperung metaphysischer Erscheinungen in der erhabenen Wolke

Ogleich das Thema der Religion in der *Kritik der Urteilskraft* nicht explizit im Zentrum der ästhetischen Erfahrung des Erhabenen steht – Kant wendet sich dem ontologischen Gottesbeweis in der *Kritik der reinen Vernunft* zu –, sind Religion und Natur doch miteinander verschränkt, da „der Begriff des Erhabenen [bei Kant] mit der intelligiblen, religiösen und moralischen Erfahrung verknüpft [wird]“¹⁴¹. Wie im folgenden Abschnitt veranschaulicht werden soll, sind beide Topoi bei Murnau so miteinander verknüpft, dass eine getrennte Betrachtung die Erfahrung des Erhabenen bei der Figur Faust zerstören und den Sinnzusammenhang des Films zerpfücken würde.

136 Vgl. ebd., S. 128.

137 Ebd., S. 128.

138 Vgl. ebd., S. 133.

139 Hermann, Jörg, *Sinnmaschine Kino: Sinndeutung und Religion im populären Film*, Gütersloh: Gütersloher Verlag 2001.

140 Hermann, S. 222.

141 Petrus, Klaus, „Schiller über das Erhabene“, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 1993, Vol.47(1), S. 23-40, hier: S. 24.

Kant nimmt eine Differenzierung unterschiedlicher Haltungen gegenüber Gott vor, die es erlaubt, die Figur Faust im Film von den restlichen Bewohnern der Stadt abzugrenzen: er unterscheidet zwischen einer demütigen und einer unterwürfigen Haltung gegenüber Gott. Erstere vermag nur jener Mensch einzunehmen, dessen Geist für die Idee des Erhabenen offen ist. „In der Religion überhaupt scheint Niederwerfen, Anbetung mit niederhängendem Haupte, mit zerknirschten angstvollen Gebärden und Stimmen das einzig schickliche Benehmen in Gegenwart der Gottheit zu sein“¹⁴², schließt Kant seine Beobachtung. Ausschlaggebend ist hier das Wort >scheint<, das wörtlich zu nehmen ist, denn aus diesem scheinbaren Pflichtverhalten der religiösen Praxis folgert Kant, dass dieses „nicht mit der Idee der Erhabenheit einer Religion und ihres Gegenstandes an sich verbunden [ist]“¹⁴³. Der Gedanke an Gott „im Ungewitter, im Sturm, im Erdbeben u. dgl.“¹⁴⁴ ist unter denjenigen Menschen, deren Vernunft sich dem Erhabenen verschließt nämlich kein erhabener, sondern ein unterwürfiger. Da die erhabene Haltung aus der Empfindung negativer Lust und dem Sieg der Vernunft über die Einbildungskraft resultiert, würde der Charakter des Menschen im Bezug auf Gott von „Torheit und Frevel“¹⁴⁵ geprägt sein, wenn er der Überzeugung wäre, über der Macht Gottes zu stehen. Der geschulte Geist hingegen zeigt sich nicht angstvoll und erschüttert, sondern voller Demut, da er die Macht Gottes erkennt, sich von ihr aber nicht lähmen lässt.

Der Protagonist Faust sucht den Grund der Pestepidemie nicht betend vor dem Kreuz, wie der Rest der städtischen Bevölkerung, sondern in seinen Büchern. Nachdem mehrere Mitmenschen ihn um Hilfe angesucht haben, seine Heilkünste jedoch versagen, wirft er zornig und enttäuscht die Bibel ins Feuer. Die Flammen, die in dieser Einstellung ihren „höllischen Ursprung“¹⁴⁶ verraten, öffnen die Seiten eines Buches und präsentieren Faust das Ritual einer Teufelsanbetung, für die er sich in seiner Verzweiflung entscheidet.

Die auf diese Szene folgenden magischen Ereignisse sind allesamt in Naturerscheinungen eingebettet. Das Religiöse „im Ungewitter, im Sturm, im Erdbeben

142 Kant, S. 132.

143 Kant, S. 132.

144 Kant, S. 131.

145 Kant, S. 131.

146 Rohmer, Eric, *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*, München; Wien: Hanser 1980, S. 15.

u. dgl.¹⁴⁷ manifestiert sich in *Faust* in Donnerwolken, dem Wind und dem Feuer. Die Elemente übernehmen eine mediale Funktion, indem sie metaphysische Erscheinungen für die menschliche Sinneswahrnehmung zugänglich machen. Die Verbindung von Religion und Natur wird in der dramaturgischen Verwendung von Wind und Wolken besonders deutlich. Rhomer beschreibt den Wind als den „Atem Mephistos“¹⁴⁸, der gleichzeitig magisches Element und durch die Erzeugung permanenter Bewegung¹⁴⁹ auch Handlungsträger ist.

Die schwarzen, von Mephisto über die Stadt geschickten Pestwolken zu Beginn des Films (Abb. 3) stehen auf Grund ihrer Bewegung und raschen Geschwindigkeit nicht nur metaphorisch für die rasante Verbreitung der Pest, sondern sind auch – ähnlich wie die Wolken in John Constables Landschaftsmalereien (siehe Seite 20) – Ausdruck der unsichtbaren Kraft, die sie voran treibt. Sie bringen den Menschen flächendeckend den schwarzen Tod und sorgen für den Ausbruch einer Massenpanik, die Faust letztendlich dazu bewegt, zu extremen Maßnahmen zu greifen, um die Heilung der Menschen zu gewährleisten.



Abb. 3: Mephistos entlädt die Pest in Form einer schwarzen Wolke über die Stadt.

Dem Wind kann, wie den Wolken, eine aktive Rolle im Film zugesprochen werden, wie eine Szene am Ende des Films treffend veranschaulicht: Gretchen wandert mit ihrem Neugeborenen einsam durch eine raue, verschneite, beinahe grausame Winterlandschaft, deren Beschaffenheit fast ausschließlich vom Wind geprägt ist, „denn der wirbelnde Schnee fesselt unsere Blicke mehr als die verstreuten Dekorelemente [...]. Er gestaltet

147 Kant, S. 131

148 Rhomer, S. 73

149 Vgl. ebd., S 73

die menschlichen Formen, bestimmt die geneigte Haltung der Figur, prägt die Falten ihrer Kleidung¹⁵⁰.

In der bereits kurz beschriebenen ersten Szene des Films, in welcher Mephisto die Pest über die Menschheit bringt (siehe Abb. 3), werden die Wolken durch filmtechnische Verfahren zum handelnden Akteur, im entfernten Sinne also zu den Wolken Goethes, die als Entelechie aus sich selbst heraus die Energie ihrer Bewegung generieren und auf ihre Umgebung einwirken. Der Film stellt durch den Schnitt an dieser Stelle einen Kausalzusammenhang her, der das Auftreten der schwarzen Wolken über der Stadt mit dem Sterben eines Gauklers in der darauffolgenden Einstellung verbindet. Der plötzliche Tod der Figur wird als Resultat der alles ummantelnden Wolken plausibilisiert, ohne dass diese den Gaukler etwa in sich aufnehmen und verschlingen müssten.

Ist ein Subjekt mit einer Quelle des Erhabenen, wie hier Faust mit dem Toben von Erde und Himmel konfrontiert, so entfaltet sich nach Kant die ästhetische Erfahrung des dynamisch-Erhabenen, die sich für ein besseres Verständnis in eine dreiteilige Struktur gliedern lässt: Die Gefährdung, Aufopferung und Erhebung des Menschen.

Die Gefährdung des Subjekts ist bedingt durch die Macht der Natur, die eine existentielle Bedrohung des Menschen darstellt und eine augenblickliche „Hemmung der Lebenskräfte“¹⁵¹ zur Folge hat. Diese Bedrohung ist bei Kant allerdings immer imaginativ, denn über eine reelle und unmittelbare körperliche Gefahr kann der Mensch sich nicht erheben. Die Gefahr, die Faust in diesem Moment droht, ist allerdings nicht die physikalische Kraft des Unwetters, in dessen Zentrum er sich befindet, sondern eine abstraktere, die lediglich ihren Ausdruck in den nebelhaften Wolkenschwaden, im Blitz und im Feuer findet. „Das eigentliche Erhabene“, schreibt Kant, „kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein“¹⁵², es ist die „Begegnung mit Macht“¹⁵³, die die Erfahrung des Erhabenen prägt, wie Denckmann in seinem Werk *Kants Philosophie des Ästhetischen* zusammenfasst. Diese übernatürliche Macht, der Faust sich stellen muss, fängt Murnau in den schillernd hellen Wolkenschleiern ein, die den Erzengel umgeben (Abb. 4), in den tosenden aufgebauchten Wolkenwellen, auf denen die Reiter der

150 Rhomer, S. 73.

151 Kant, S. 106.

152 Kant, S. 107.

153 Denckmann, Gerhard, *Kants Philosophie des Ästhetischen*, Heidelberg: Winter 1947, S. 86.

Apokalypse sich nähern (Abb. 8) und in den dunklen Pestschwaden, die über die Stadt und durch die Gassen ziehen. Diese Wolken als Repräsentation einer ungreifbaren und übermenschlichen Macht gehen weit über diejenige der reinen Natur hinaus und zögern Fausts „Mut [sich] mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können“¹⁵⁴ noch etwas hinaus. Befindet sich sein Geist durch die Nähe zum Spektakel in diesem Moment nicht in „ruhiger Kontemplation“¹⁵⁵, so ist sein Gemüt trotzdem noch für das Erhabene empfänglich.



Abb. 4: Der Erzengel leuchtet in blendend weiße Wolken gehüllt.

Die auf das Moment der Gefährdung folgende Aufopferung betrifft den Umgang des Menschen mit der Gefahr, der er/sie sich in der Imagination stellt. Das sinnliche Wesen kann sich der Gefahr, die ihm/ihr im Geiste droht, nicht entziehen, wodurch es zum Scheitern der Einbildungskraft kommt. Das Versagen der Vorstellungskraft erfolgt aufgrund der „Unermeßlichkeit der Natur“¹⁵⁶, die durch ihre Größe und Macht das „sinnliche Auffassungsvermögen“¹⁵⁷ überspannt.

Aus diesem doppelten Scheitern profitiert während der Erhebung die Vernunft, die bei Kant jene Dinge erfasst, die empirisch nicht erfahrbar sind – etwa das Konzept der Unendlichkeit, Freiheit etc. –, also „das abstrakte Denkvermögen überhaupt“¹⁵⁸. Sie opfert Einbildungskraft und Körper zu Gunsten einer inneren Distanziertheit auf und drückt dadurch ihre Unabhängigkeit aus. Die Unabhängigkeit der Vernunft beschreibt

154 Kant, S. 129.

155 Ebd., S. 132.

156 Ebd., S. 129.

157 Denckmann, S. 90.

158 Gerlach, S. 20.

das Moment der Erhebung, indem der Mensch durch die Gabe der Vernunft Gewalt über die Natur erhält: „Mit dem Scheitern unserer Sinnlichkeit aber wurde zugleich in uns das Bewusstsein unserer übersinnlichen Vernünftigkeit wachgerufen, mit seinem von der Natur unabhängigen Vermögen der Ideen.“¹⁵⁹ In dieser berausenden Erfahrung gründet das Empfinden von Lust, wobei die Unlust jedoch stets durch die anhaltende Präsenz der Naturmacht bestehen bleibt. Aus diesem gleichzeitigen Empfinden von Unlust und Lust entwickelt Kant den Begriff der negativen Lust.

Bezieht man diese Theorie des Erhabenen nicht auf das Unterbewusste, das im Augenblick des Betrachtens der gewaltigen Natur diese Emotion hervorbringt, sondern auf die fiktive Figur Faust, der im Verlauf des Films einen Entwicklungsprozess durchläuft, so ist die sichere Distanz von der Quelle des Erhabenen, die für Kant ausschlaggebend für die ästhetische Erfahrung ist, keine zwingende Voraussetzung. Die „souveräne Bewältigung der Ohnmachtserfahrung“¹⁶⁰ im Augenblick der Erhebung über den Dämon Mephisto erfährt Faust erst am Ende einer persönlichen Reise, nachdem er den Verlockungen des Bösen auf vielfältige Weise erlegen ist. „Ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist“¹⁶¹, schreibt Kant über die faszinatorische Kraft, die die Natur auf den/die Betrachter/in auslöst. Dieser Prämisse folgend verstrickt Faust sich tief in den Intrigen Mephistos, der Faust mit allen Vorzügen, die ein genussvolles Leben mit sich bringt, von dessen Seelenheil entfernt und Fausts Schicksal mit den Worten „Den Alten hätten wir eingesackt!“ besiegelt.

3.2.2 Das erhabene Spiel von Licht und Schatten

Der technische und dramaturgische Einsatz von Licht und Schatten verdient in Murnaus Filmen allgemein große Beachtung¹⁶². In *Faust* tragen Licht und Schatten maßgeblich dazu bei, die Anwesenheit des Übernatürlichen und Magischen in den Wolken zu visualisieren. „Die Lichtgestaltung in Film und Fernsehen ist in der Regel der Erzählung untergeordnet, sie unterstreicht die Informationen des Plots und gibt Hinweise auf die

159 Denckmann, S. 91.

160 Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films*, S. 105.

161 Kant, S. 129.

162 Vgl. Elsaesser, S. 181.

Story¹⁶³, schreibt Lothar Mikos in seinem Buch über die Techniken der Filmanalyse. Bei Murnau hingegen scheint die Lichtgestaltung keine untergeordnete, sondern eine führende Position bei der Bedeutungsgenerierung des Film zu belegen. Der Prolog beginnt mit dem Streit zwischen dem Erzengel und Mephisto. Die beiden Figuren werden in den Zwischentitel nicht vorgestellt, was bedeutet, dass Murnau die Portraitierung und Personencharakterisierung auf die Bildebene verlagert hat. Die Zuschreibung der Figuren zu entweder der Guten oder der Bösen Macht erfolgt über die Mittel der Beleuchtung. „Eine wesentliche Rolle [spielt] dabei [...] das Weltwissen der Zuschauer über Licht und Schatten“¹⁶⁴ Das Kräftemessen von Gut und Böse wird damit auch ein Streit zwischen Hell und Dunkel. In Abb. 5 ist deutlich zu erkennen, wie Murnau den Erzengel strahlend hell in Szene setzt, während Mephisto lediglich der dunkle Schatten ist, dessen Kontur sich über das Bild legt.



Abb. 5: Die Inszenierung von Gut und Böse durch den Einsatz von Licht und Schatten.

Murnaus Inszenierung der Räume und besonders die Beleuchtung im Kontext der Malerei der Renaissance zu betrachten¹⁶⁵ erscheint als ein gelungener Vergleich, besonders der Stil George de la Tours und Vermeers spiegelt sich in Murnaus Film wieder, da beide Künstler die Lichtquellen ins Zentrum ihrer Werke stellten und es zum „Organisator des Raumes“¹⁶⁶ werden ließen. Lotte Eisner beschreibt das Spiel der hellen und dunklen Wolken, die schon am Beginn des Films metaphorisch für die Machtrelationen von Gut und Böse stehen, folgendermaßen:

163 Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008, S. 209.

164 Ebd., S. 211.

165 Vgl. Elsaesser., S. 177ff.

166 Rhomer, S. 16.

„Der Auftakt dieses Films bedeutet den Höhepunkt, den die Verwendung des Helldunkels in den deutschen Filmen erreicht hat. Die chaotischen Dunstschwaden der ersten Einstellungen, das Licht, das aus den Nebeln geboren wird, die Strahlen, die hier eine Luftwand durchdringen, diese brausende, optische Fuge, die durch die Weite des Himmels zu hallen scheint – das alles benimmt uns den Atem.“¹⁶⁷

Wie die Wolken kann auch das Licht in Verbindung mit Feuer als ein Element betrachtet werden, das eine aktivere Rolle abseits seiner Funktion, im Film eine Unterscheidung zwischen Tag und Nacht herbei zu führen oder im rein technischen Sinne das Filmset und die Schauspieler auszuleuchten, besetzen. „So nehmen Beleuchtungseffekte an der Handlung teil“¹⁶⁸, resümiert Eisner aus ihrer detaillierten Beschreibung. Dabei bleibt es im Film nicht bei der anfangs eingeleiteten Dichotomie von Gut und Böse, die in ein symbolisches Wechselspiel von hellen und dunklen Wolken übersetzt wird. Das Licht der Wolken repräsentiert einerseits das Heilige, verleiht Handlungsabläufen durch wechselnde Intensität eine entweder geringere oder gewichtigere Bedeutung, modelliert den szenischen Raum, ist andererseits aber auch „Quelle des Unheimlichen“¹⁶⁹, unterstreicht den infernalischen Charakter der vielen Feuer und Rauchschwaden im Film und scheint in manchen Szenen ein Eigenleben zu entwickeln.

Die Unnatürlichkeit dieser in licht getunkten Wolken, deren „Gegenwart künstlich aus dem Jenseits des Bildes“¹⁷⁰ zu kommen scheint, ist der erste von vielen Verweisen auf die Präsenz von Magie und Zauberkraft im Film.

Das Licht der Wolken unterstreicht deren Effekte: Formen verwischen sich, helle Schwaden verschleiern Konturen, die Grenzen zwischen Natürlichem und Übernatürlichem lösen sich in helldunklen Schleiern auf, die teils aus nebligen Wolken, teils aus gleißendem Licht eine zauberhafte Unwirklichkeit entstehen lassen (Abb. 6). Diese „suggestive Magie der Beleuchtung“¹⁷¹ produziert eine optische Unschärfe, die auf der Handlungsebene im Film von Fausts Unsicherheit und seinem Schwanken zwischen Gut und Böse reflektiert wird.

167 Eisner, Lotte, *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt am Main: Fischer 1990, S. 297.

168 Eisner, S. 299.

169 Elsaesser, S. 182.

170 Ebd., S. 182.

171 Eisner, S. 47.



Abb. 6: Der diffuse, von Wolken vereinnahmte filmische Raum.

Licht und Helligkeit als Versinnbildlichung des Transzendenten und Göttlichen wird auch in der letzten Szene wieder aufgenommen, als die Liebenden Faust und Gretchen gemeinsam auf dem Scheiterhaufen verbrennen. In diesem letzten Teil des Films kehrt Faust als alter Greis zu seiner Geliebten zurück. Er versteht, dass Mephisto sie beide ins Unglück gestürzt hat und möchte Gretchen nun vor dem Tod retten. Sie erkennt in ihm die Seele des geliebten Jünglings und geht erleichtert und glücklich dem Tod entgegen, während die Flammen die beiden Figuren immer dichter einhüllen. Das Feuer, das in dieser Szene an Ausmaß und Intensität die vielen anderen Flammen im Film übertrifft, hat in dieser Szene keine bedrohliche und zerstörerische Bedeutung, sondern wirkt reinigend und läutert die Seelen der Menschen, die nun erkannt haben, dass die Wahrheit in Gott liegt, und die Zauberkraft des Dämons Unglück und Tod bedeutet.

Dem Licht der Wolken kommt hierbei die wichtigste Rolle der Schlusszene zu, denn es vermittelt durch blendenden Glanz die Herrlichkeit, in die Gretchen und Faust sich nun begeben. Das Bild wird dabei von den Flammen des Scheiterhaufens erleuchtet, über die sich ein heller Schein legt, der keiner natürlichen Quelle in der Szenerie entspringt, und sich bis zum Bildrand hin ausbreitet. Der wieder verjüngte Faust steigt mit Gretchen im Arm zum Himmel empor, getragen von einer hellen Wolke, die den Schein des Erzengels reflektiert. Der Tod auf dem Scheiterhaufen beläuft sich damit nicht auf eine gewöhnliche Sterbebefahrung, die das Lebensende der Figuren bedeutet, sondern markiert ein Schwellenerlebnis, das den Figuren, ein Dasein im Himmel und frei von

den Übeln der Welt ermöglicht. Es ist „eine barocke Himmelsfahrt, die in einem Jenseits endet, wo man nicht stirbt, vielmehr heute noch lebt“¹⁷² (Abb. 7).



Abb. 7: Gretchen und Faust steigen von einer Wolke getragen in den Himmel auf.

Zusammenfassend kann nun gesagt werden, dass sich das Erhabene in *Faust* in einer erhabenen Haltung des Protagonisten ausdrückt. Das Moment der Erhebung findet dabei nicht augenblicklich im Angesicht eines schrecklichen Naturphänomens statt, sondern äußert sich in einer persönlichen Entwicklung, die die Figur Faust im Verlauf der Handlung durchläuft. Sichtbar gemacht wird dieser Prozess einerseits auf der Ebene der Narration, andererseits auf filmästhetischer Ebene, durch die spezifischen Visualisierung der verschiedenen Wolken. Die filmische Inszenierung von Religiosität und Licht spielen dabei eine zentrale Rolle, da sie einerseits die geistige Erhebung Fausts motivieren und darstellen und andererseits eng in Naturphänomene eingebettet sind und auf diese Weise einen Bezug zu Kants Theorie schaffen.

3.3 Imaginierte Möglichkeiten zur Grenzüberschreitung von Himmel und Erde: Die Wolke als Transportmittel

Wolken sind „durchweg Erscheinungen göttlicher Macht. In Verbindung mit dem Luft-, und Wasserreich, den Winden und dem Meer, bilden sie die unstillen, unberechenbaren Agenten des Wetters.“¹⁷³ Die Wirkkraft der Elemente und ihr Einsatz als Instrument göttlicher Machtausübung ist ein Motiv, das Murnau kontinuierlich verwendet, um die Dichotomie von göttlicher Macht und menschlichem Vermögen darzustellen.

¹⁷² Köbner, S. 333.

¹⁷³ Böhme, „Was birgt die Wolke“, S. 11.

Der Film eröffnet mit der Sicht auf einen diffusen, unbestimmten Raum, durch den in einem wilden Spiel von Licht und Schatten Wolken durch das Bild jagen. Begleitet von der Texttafel „Siehe: Aufgetan sind die Pforten der Finsternis und die Schrecken der Völker jagen über die Erde...“¹⁷⁴ erscheinen die Reiter der Apokalypse, die Vorboten der nahenden Katastrophe. In Anlehnung an die Darstellung von Albrecht Dürer aus dem Jahr 1498, dessen künstlerische Interpretation an die bildlichen Darstellungen der Apokalypse in der Koberger-Bibel anknüpft, reiten die Skelette, den Säbel in der Hand schwingend, auf monströsen Pferden durch einen Wolkensturm. Die Intensität, mit der die Wolken den Reitern entgegen peitschen ist das Indiz für die Geschwindigkeit und die Kraft, mit der sich die unaufhaltsame Katastrophe den Menschen nähert. Es sind bereits in dieser Anfangsszene die stürmenden und ungebändigten Wolkenmassen, die das Unheil in sich bergen und über die Erde hinwegfegen. Der vom Himmel gesandte Tod, der allegorisch einer kunsthistorischen Tradition folgend durch Skelette und Totenköpfe dargestellt wird, bewegt sich auf den Wolken fort, bis das grelle Licht des Erzengel Gabriels die Reiter blendet und der Apokalypse kurzen Aufschub verleiht. Murnau evoziert hier im Film eine spezifische kulturell kodierte Wolke, die im weiteren Verlauf des Films in unterschiedlichen Kontexten wieder aufgenommen wird: die Wolke als Transportmittel.

Das Motiv des Wolkenwagens, der als Transportmittel und als Verkehrsmedium Göttern, Himmelsvertretern oder anderen mythischen Gestalten als Hilfsmittel dient, um die Grenze zwischen der sakralen und der profanen Welt zu überbrücken, geht zurück auf unterschiedliche mythologisch-religiöse Schriften wie etwa der Edda, der Bibel und, wie später genauer erläutert wird, auch der griechischen Mythologie. Murnau referiert mit den apokalyptischen Reitern, die auf den Wolken von Himmel auf die Erde reiten (Abb. 8) oder der Wolke, die Faust und Gretchen in den Himmel befördert (Abb. 7), auf eine tradierte Funktionalität des Phänomens Wolke, die im Folgenden kurz erläutert werden soll.

174 *Faust*, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, 1926, 1:00 min.



Abb. 8: Die Reiter der Apokalypse fliegen auf einem helldunklen Wolkensturm durch den Himmel.

Hedinger unternimmt den Versuch, die unterschiedlichsten Assoziationen mit Wolken, „seien dies nur metaphysische oder physikalische, symbolische, poetische oder ästhetische Gedanken“¹⁷⁵, in eine chronologisch angeordnete kulturhistorische Typologie zu fassen. Die Eckpfeiler des sich stetig wandelnden Wolkenmotivs sind die im Mittelalter auftauchende „christliche Wolke“, die „allegorische Wolke“ der Renaissance, „nationale Wolke“ der niederländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, die „beobachtete Wolke“ als Resultat der meteorologischen Erkenntnisse des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die „abstrakte Wolke“ der Malerei des 19. Jahrhunderts, die „technische Wolke“ als Symptom der Industrialisierung und zuletzt die „künstliche Wolke“ der zeitgenössischen Kunst¹⁷⁶. Für die Untersuchung der Wolke als Transportmedium dienen die christliche Wolke, die „den Übergangsbereich zwischen der irdischen und der himmlischen Zone“¹⁷⁷ markiert, sowie die allegorische Wolke, auf der die „Götter ruhen oder thronen, sie treten als Wolke auf und vermählen sich mit dem Menschengeschlecht in dieser Form“¹⁷⁸ als passender Ausgangspunkt.

Dass das Motiv der Wolke, bzw. der auf den Wolken fahrenden Göttern im Mittelalter

175 Hedinger, Bärbel, „Ein Gespräch über Wolken“, in: Busch, Bernd (Hrsg.), *Luft. Elemente des Naturhaushalts IV*, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2003, S. 117-119, Hier S. 118.

176 Vgl. ebd. S. 118f. Alle hier genannten Wolkenkategorien beziehen sich auf die hier angegebenen Seitenzahlen.

177 Ebd., S. 118.

178 Ebd., S. 118.

das erste Mal sichtbar wird, darf angezweifelt werden, da Theologen wie Thomas von Aquin oder später Francisco Suárez bemüht waren, den genauen Einsatz und die funktionalen Grenzen der Wolken, wie sie in der Bibel beschrieben werden, richtig zu interpretieren¹⁷⁹. Die Bewegung Gottes in der Wolke wird an unterschiedlichsten Stellen der Bibel thematisiert. Im zweiten Buch Mose beispielsweise, das den Auszug der Juden aus Ägypten schildert, taucht Gott wiederholt in Gestalt einer Wolke auf, die das wandernde Volk durch die Wüste leitet und durch die göttliche Präsenz bestärkt:

„Also zogen sie aus von Sukkoth und lagerten sich in Etham, vorn an der Wüste. Und der Herr zog vor ihnen her, des Tages in einer Wolkensäule, daß er sie den rechten Weg führte, und des nachts in einer Feuersäule, daß er ihnen leuchtete, zu reisen Tag und Nacht.“¹⁸⁰

Die sich am Himmel bewegende, formbare Wolke ist nicht nur das Medium, das zur sinnlichen Erfahrbarkeit Gottes beiträgt, sondern auch ein grenzüberschreitendes Bindeglied, das die Bewegung Gottes auf Erden ermöglicht: „Und der Herr sprach zu Mose: Siehe, ich will zu dir kommen in einer dicken Wolke, auf daß dies Volk es höre, wenn ich mit dir rede und glaube dir ewiglich.“¹⁸¹ Das Potential des Führers oder Leiters in den Wolken ist auch in der griechischen Mythologie vertreten, jedoch anders als in der Bibel mit den Aspekten von Täuschung und Verschleierung verbunden, wie in Kapitel 3.5 genauer beschrieben wird. In beiden Fällen jedoch wird deutlich, dass das Changieren der Wolken zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sowie ihre kontinuierliche Formveränderung und -anpassung geeignet ist, der abstrakten und gestaltlosen Vorstellung eines Gottes Form und Bewegung einzuverleiben.

Der von Göttern bewohnte Himmel, die auf Wolken die Erde umkreisen und sich den Menschen auf den nebulösen bauschigen Gebilden nähern und offenbaren hat abseits religiöser Schriften und Sagen eine lange Tradition in der bildenden Kunst und im Theater. Der praktische Einsatz von Wolken als Transportmittel im Theater ist dabei ein

179 Vgl. Guldin, Rainer, „Windschiffe. Die Wolke als Fahrzeug und Bühnenrequisit“, in: Kunz, Stefan/ Johannes Stückelberger/ Beat Wismer (Hrsg.) *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmel*, München: Hirmer Verlag 2005, S. 39-44, hier: S. 40.

180 Das zweite Buch Mose 13,20-22, in: Die Bibel. Nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers, Köln: Naumann & Göbel 1986.

181 Das zweite Buch Mose 19,9.

Phänomen der frühen Neuzeit (Abb. 9).

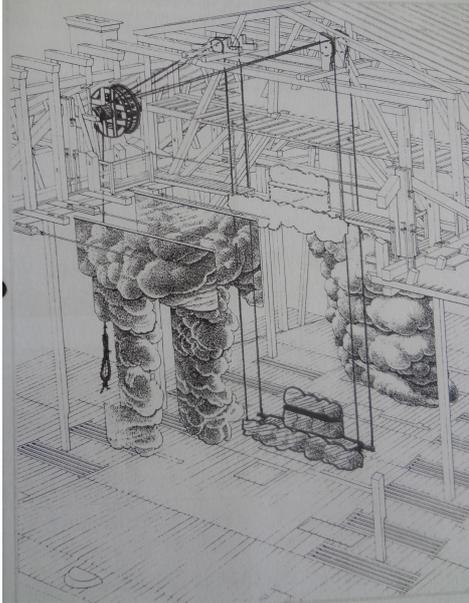


Abb. 9: Rekonstruktion der Wolkenmaschinen des barocken Schloßtheaters in Drottningholm

Das barocke Theater liefert eine Vielzahl an Konstruktionen und Bühnenmaschinerie, die es ermöglichten, eine Theaterwolke zu bauen und diese nicht nur als vertikales, sondern auch als horizontales Fahrzeug auf der Bühne einzusetzen. Die Wolke im Theater wird buchstäblich zu einem Wolkenschiff, das durch den Himmel fährt und Götter, Engel und eine Vielzahl an märchenhaften Gestalten scheinbar mühe- und schwerelos durch den Bühnenraum schweben lässt. Die barocke Theaterwolke verdient hier eine besondere Erwähnung, da ihr Erbe nicht nur in der Zeit des frühen Kinos, das erwiesenermaßen starke Bezugspunkte zum Theater aufweist, sondern auch später, wie hier anhand von *Faust* exemplifiziert werden soll, weiterlebt.

3.3.1 Die barocke Theaterwolke und ihre Wiederbelebung im Film

Hamblyn deutet die Signifikanz der barocken Theaterwolke in einem kurzen Absatz folgendermaßen an:

„Dies war das Reich der Götter auf Erden, und die theatralische Vorstellung vom Himmel als einer außerirdischen Wolkenhülle war eine Mischung aus aristotelischer und alttestamentarischer Kosmologie zu weltlicher

Sphärenmusik. [...] Es waren ernste Angelegenheiten, diese Wohnorte der Götter, und Wolkenmaschinen hatten den ersten Platz unter den komplizierten Bühnenbauten, die die Geburt der Oper ankündigten.¹⁸²

Woher rührt die Faszination des Barocktheaters, nicht nur Wolken als Teil eines Himmelreiches in die Theateraufführungen zu integrieren, sondern auch im allgemeinen Wetterphänomene und Naturkräfte so realitätsgetreu wie möglich darzustellen? Die Erörterung der symbolischen, allegorischen und dramaturgischen Rolle der Wetter- bzw. Wolkenmaschinen im Barocktheater lässt sich nicht ohne einen Blick auf die allgemeine Entstehungsgeschichte des Barocktheaters und der Bedeutung der Welttheater-Metapher nachvollziehen.

Laut Fischer-Lichte besteht das Ziel der theaterwissenschaftlichen Untersuchung nicht darin, alle Elemente zum Vorschein zu bringen, die theoretisch auf der Bühne hätten verwendet werden können, sondern diejenigen zu finden, die „in einer Kultur de facto funktional geworden sind“¹⁸³. Die theatrale Norm „findet immer unter ganz konkreten historischen Bedingungen – politischen, sozialen, kulturellen, ökonomischen etc. - statt“¹⁸⁴ und die semiotisch orientierte historische Theaterwissenschaft, die Theater „als ein historisch bedingtes spezifisches bedeutungserzeugendes System“¹⁸⁵ begreift, stellt die Frage, „auf welche Weise das Theater in einer Kultur zu einem bestimmten Zeitpunkt Bedeutung hervorgebracht hat und von welchen Faktoren diese seine spezifische Art der Bedeutungserzeugung bedingt gewesen sein mag“¹⁸⁶. Fischer-Lichte rückt also die Frage, „auf welche Weise und unter welchen Bedingungen das Theater einer Kultur zu einem bestimmten Zeitpunkt als ein spezifisches bedeutungserzeugendes System funktioniert“¹⁸⁷ in den Mittelpunkt der theaterwissenschaftlichen Forschung.

Angelehnt an diese theaterwissenschaftliche Forschungsmethode besteht die Aufgabe des folgenden Abschnittes darin, zu konkretisieren, warum die möglichst realitätsnahe Nachbildung der Naturelemente gerade im Theater des Barock eine so starke Konjunktur erfahren hat und welche Aspekte der Naturwissenschaften, Philosophie,

182 Hamblyn, S. 102.

183 Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Band 2. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen: Narr Franke Attempo Verlag 2007, S.7.

184 Ebd., S. 7.

185 Ebd., S. 8.

186 Ebd., S. 8.

187 Ebd., S. 8.

Religion, Politik, Gesellschaft etc. des 17. Jahrhunderts eine Weltanschauung geprägt und einen Geist geformt haben, dessen Konzentrat sich im Illusionstheater dieser Epoche wieder finden lässt¹⁸⁸.

3.3.2 Das Zeitalter des Barock

Eine Antwort auf diese Frage fordert ein kulturhistorisches Verständnis des Weltbildes des Barock, der Entstehung der klassischen Naturwissenschaften, der philosophischen Strömungen und religiösen Praktiken der Epoche. Denn es gibt kein anderes Jahrhundert innerhalb der europäischen Geschichte, in dem Weltanschauung, Lebenspraxis und Theater auf eine Weise miteinander verflochten waren, dass eine Trennung unmöglich und sinnlos erscheint:

„Wenn es denn eine Epoche des >Barock< in Deutschland- oder noch weiter gefasst: in Europa- gegeben hat, dann ist Barock sozusagen eine >theatralische< Epoche par excellence. Die Metapher vom >Welttheater< oder >theatrum mundi<, auch als Topos bezeichnet (aber auch als kulturelle Selbstinterpretation aufzufassen), scheint hier semantisch so klar und treffend zu sein wie keine andere.“¹⁸⁹

Der Einfluss der naturwissenschaftlichen Forschungsergebnisse auf die Lebens- und Denkweise der Menschen im Europa des 17. Jahrhunderts gilt als erwiesen¹⁹⁰. Es handelt sich um ein Jahrhundert, in dem der menschliche Wahrnehmungsraum durch technische Geräte erweitert und die Grenzen der Sichtbarkeit neu verhandelt wurden. Das Sehen vom bislang Unsichtbaren, die wissenschaftliche Erforschung von abstrakten Dingen drangen zunehmend in das Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit. Die Fachbereiche der Optik, Astronomie oder Mechanik verdanken ihre rasanten und bahnbrechenden Fortschritte unter anderem den neuen Anwendungen der Zeit, beispielsweise dem Fernrohr. Die Entdeckung des Brechungsgesetzes von Snellius

188 Siehe dazu Alewyn, Richard, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München: Beck 1989.

189 Barner, Wilfried, „Theater und Publikum des deutschen Barock“, in: Maler, Anselm/ Àngel San Miguel, Richard Schwaderer (Hrsg.), *Theater und Publikum im Europäischen Barock*, Frankfurt a.M.: Lang, 2002, S. 9.

190 Vgl. dazu Fischer-Lichte und Behringer.

sowie von Descartes¹⁹¹ oder der Lichtgeschwindigkeit verweisen auf eine Wirklichkeit, die sich der Sinneswahrnehmung zunehmend entzieht und den Wechsel vom Seins- zu einem Scheincharakter der Welt begünstigten¹⁹². Die zunehmende Akzeptanz des heliozentrischen Weltbildes katapultierte den Menschen aus der Mitte des Universums heraus, er war fortan nicht mehr im Zentrum der Welt situiert, sondern entwurzelt. Kopernikus rückte „die Erde aus dem Mittelpunkt des Universums und degradiert[e] sie zu einer unter mehreren Welten, die um die Sonne als Zentralgestirn kreisen“¹⁹³. Behringer und Ott-Koptschalijski erkennen in dieser „neuzeitlichen Umwälzung des Weltbildes“¹⁹⁴ den „Zerfall des mittelalterlichen Weltbildes“¹⁹⁵. Das zunehmende Interesse in den Bereichen der Mathematik und der Naturwissenschaften im 17. Jahrhundert, das wegbereitend für die industrielle Revolution des 18. Jahrhunderts war, stürzte die menschliche Wahrnehmung folglich in eine Krise. Diese „einschneidende[n] Veränderungen im naturwissenschaftlichen Denken“¹⁹⁶ markieren eine Zäsur zwischen mittelalterlichem und barocken Denken, deren Auswirkung sich über die Grenzen der Naturwissenschaften hinaus erstreckt. Während die Wirklichkeit in der Renaissance als das Geschenk Gottes betrachtet wurde und vom Menschen lediglich erkannt und verstanden bzw. interpretiert werden musste¹⁹⁷, also das „unmittelbar Wahrgenommene als das Wirkliche aufgefasst wurde“¹⁹⁸, stellte das Barock die Erkennbarkeit der Wirklichkeit radikal in Frage¹⁹⁹.

Die barocke Welttheater-Metapher (*Theatrum Mundi*) setzt an diesem Punkt der Unsicherheit des Menschen gegenüber seiner Umwelt an: Simhandel führt als ein

191 Beide verfolgten unabhängig voneinander Forschungen, die zu einer zeitlich leicht versetzten doppelten Entdeckung des Brechungsgesetzes und der Lichtbrechung geführt haben; Snellius vollendete sein Exposé zwischen 1611 und 1626, Descartes notierte seine Überlegungen zum Thema 1635.

Vgl. dazu Weinrich, Klaus, „Die Lichtbrechung in den Theorien von Descartes und Fermat“, in: *Zeitschrift für Wissenschaftsgeschichte*, Heft 40, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1998, S. 7-11 u. S.25-32.

192 Vgl. Fischer-Lichte, S. S.14

193 Behringer, Wolfgang/Constance Ott-Koptschalijski, *Der Traum vom Fliegen. Zwischen Mythos und Technik*, S.254.

194 Ebd., S. 255.

195 Ebd., S. 255.

196 Dijksterhuis, E.J., *Die Mechanisierung des Weltbildes*, Berlin: Springer 1983, S. 320.

197 Vgl. Fischer-Lichte S. 11-13.

198 Klein, Jürgen, „Vom Baconianismus der Royal Society bis zu John Locke: Identität, Individualität und Wissenschaftsfunktion im englischen Empirismus des späten 17. Jahrhunderts“, in: Neumeister, Sebastian (Hrsg.), *Frühaufklärung*, München: Fink, 1994, S.22.

199 Ausgenommen davon ist das Ich des denkenden Subjekts, siehe Descartes „ich denke also bin ich“.

maßgebliches Merkmal des Barock eine Abkehr von der „antikisch klaren Linie der Renaissance“²⁰⁰ und eine Hinwendung zum Flüchtigen, Scheinhafte, Schwebenden, Unfaßbaren²⁰¹ an; die gedankliche Nähe zur Wolke, sogar ein wolkenhaftes Denken scheint hier bereits angelegt. Die Welt ist das Theater, denn sie ist „sinnlich, aber nicht wirklich“²⁰². Gott gilt als der oberste Spielleiter, der Marionettenspieler und bestimmt über das Schicksal der Menschen, die als Akteure nicht mehr eigenmächtig handeln können, deren Leben dem Zufall ausgesetzt ist. Bereits im 17. Jahrhundert ist das Gleichnis von Theater und Welt in den Schriften Gryphius und Calderons²⁰³ wieder zu finden, wodurch das Welttheater nicht ein im Nachhinein benanntes Phänomen theatraler Kultur ist, sondern bereits im 17. Jahrhundert als das Schlagwort für die Lebens- und Weltauffassung des Barock stilisiert wurde. „Theaterspielen und theatrale Wahrnehmung gehörten im 17. Jahrhundert [...] zur kulturellen, sozialen und religiösen Alltagspraxis. Menschsein und Theaterspielen dachte man elementar zusammen“²⁰⁴. So wie das Theater in den höfischen Zeremonien der Monarchen, aber auch im Alltagsdenken der breiten Bevölkerung untrennbar mit dem Leben verbunden war, fand sich gleichsam die alltägliche Wirklichkeit, die Natur, die Wissenschaft und die Religion auf den Bühnen repräsentiert.

„Ein jedes Zeitalter schafft sich ein Gleichnis, durch das es im Bild seine Antwort gibt auf die Frage nach dem Sinn des Lebens und in dem es den Schlüssel ausliefert zu seinem Geheimnis. Die Antwort des Barock lautet: Die Welt ist ein Theater. [...] Kein Ding hat Bestand. [...] Alles ist nur Schein.“²⁰⁵

In seinem Werk *Das große Welttheater* entwirft Alewyn ein Bild des Barock, in dem das Theater „dem Barock nicht nur vollständiges Abbild, sondern auch vollkommenes Sinnbild der Welt“²⁰⁶ ist. Die Synthese des Natürlichen (Welt) und Transzendentalen (Gott) durch die Kultivierung von Allegorien und Metaphern, ist eines der prägnantesten Merkmale des barocken Theater. Um die Illusion einer alternativen

200 Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin: Henschel Verlag 2007, S. 91.

201 Vgl. ebd., S.91.

202 Simhandl, S. 91.

203 Vgl. Niefanger, Dirk, *Barock. Lehrbuch Germanistik*, Stuttgart: J.B. Metzler 2012 S. 153.

204 Ebd., S. 154.

205 Alewyn, Richard, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*. München: Beck, 1989. S. 60-62.

206 Ebd., S. 72.

Wirklichkeit, einer zweiten Welt schaffen und glaubhaft aufrechterhalten zu können, wenden sich die talentiertesten Ingenieure, Architekten und Maler wie Bernini, Aleotti und Guitti der Zeit dem Theater zu.

Das Theater ist nicht nur die Welt, sondern gleichzeitig auch deren Überwindung: alles fliegt, explodiert und verändert sich, löst sich in Luft auf um plötzlich unter Staunen des Publikums wieder in Erscheinung zu treten. Die Kulissenbühne und neuartigen Bühnenmaschinerien perfektionieren die Verwandlungskunst und den Zauber, der sich, zur perfekten Illusion vervollkommnt, als Wirklichkeit tarnt.

>Memento Mori< lautet der Leitsatz, der stets daran erinnert, dass alles Weltliche vergänglich und nur die Seele unsterblich ist. Die Gegenwärtigkeit des Todes und die Unvorhersehbarkeit des Schicksals bestimmen die Lebenseinstellung im 17. Jahrhundert. „Während sich der Renaissance-Mensch auf sicherem Boden zu bewegen meinte, dominierte nun das Gefühl des Gleitens und Entgleitens; die fliehende Zeit und damit die Vergänglichkeit bestimmen wesentlich das Erleben der Menschen“²⁰⁷.

Während auf den Gebieten der Wissenschaften neue Welten erschlossen wurden, war die gegenwärtige einer massiven Erschütterung ausgesetzt. Zwischen 1618 und 1648 versetzte der 30jährige Krieg Europa in einen Zustand der Hoffnungslosigkeit, Zerstörung und Not. Die Entvölkerung ganzer Landstriche, Seuchen sowie Plündererlaubnis der Söldnerheere hinterließen die Kriegsgebiete, in denen die verbleibende Zivilbevölkerung unter entsetzlichen Lebensbedingungen auf sich allein gestellt war, in einem desolaten Zustand²⁰⁸. Die wiederkehrenden Erlebnisse verschiedener Greul- und Gewalttaten in ganz Europa lassen den Krieg als „die bis heute gängigste Signatur der Zeit zwischen 1600 und 1700“²⁰⁹ erscheinen, er wurde zur „Alltagserfahrung und zum schmerzlich erfahrenen Orientierungspunkt“²¹⁰ der Bevölkerung. „Es ist diese Eruption von weltfeindlichem und sinnenfeindlichem Pessimismus, die Barock und Renaissance trennt“²¹¹. In Abgrenzung zur Renaissance, die sich der „Entdeckung der Welt und des Menschen widmete“²¹², versteht sich das Barock somit als eine Epoche, die von Ernüchterung, Enttäuschung und Zweifel des

207 Simhandl, S.91.

208 Vgl. Vöcelka, Karl, *Geschichte der Neuzeit 1500-1918*, Wien: Böhlau Verlag 2010, S. 438.

209 Niefanger, S. 23.

210 Ebd., S. 23.

211 Alewyn, S. 61.

212 Dijksterhuis, S. 271.

Menschen an sich selbst, sowie an der Welt geprägt ist.

Die anhaltende Präsenz von Tod und Leid entpuppten sich allerdings auch als Quell für eine nicht zu überbietende Lust am Leben, deren volles Ausmaß sich in den Künsten und besonders im Theater des Barock niederschlug. Die Entfaltung dieses Illusionstheaters, das im scheinbaren Widerspruch zu den politischen und ökonomischen Verhältnissen des Jahrhunderts steht, gründet sich auf ein Verlangen nach sinnlichen Vergnügungen, nach Verschwendung, Prunk und ist nach wie vor das visuell überbordendste, exzessivste und mit Effekten überladenste Theater Europas, wie Alewyn eindringlich beschreibt:

„Niemals vorher und niemals nachher ist das Theater einer so sündhaften Verschwendung gewürdigt worden, niemals ist ein solcher Aufwand an Geld und Zeit und Arbeit aufgeboden worden, [...] schließt man das Auge, so wird das Ohr noch betäubt, verstopft man die Ohren, so werden die Augen geblendet“²¹³.

Das Barocktheater wurde die „glanzvollste und vielseitigste Epoche der Theatergeschichte“²¹⁴ durch eine vollkommene Synthese weltlicher und kirchlicher Interessen²¹⁵, der Verschmelzung religiöser Propaganda, Alltags-, sowie höfischer Festkultur. Während alles im Theater der effektvollen Überflutung der Sinne, der Lust am Luxus und der Erzeugung einer Illusion gewidmet war, resultierten die gesellschaftlichen Umstände gleichzeitig in einem neuen Aufschwung des christlichen Glaubens und der kirchlichen Werte, sodass die Kirche als „der zweite große Auftraggeber der barocken Künstler“²¹⁶ galt.

Das Theater vermochte all die genannten Aspekte des Lebens, der Wissenschaft und der Religion in sich aufzunehmen. Die dualistischen Betrachtungen der Welt, die „das Leben und Denken strukturierten“ und sich in Gegensätzen wie „Gott-Welt, Diesseits-Jenseits, Augenblick-Ewigkeit, Höhe-Fall, Ordnung-Chaos oder Krieg-Frieden“²¹⁷ darstellten, gelten als exemplarisch für die Epoche und lassen auf ein Streben nach dem

213 Alewyn, S. 63-64.

214 Simhandl, S. 91.

215 Vgl. ebd., S. 92.

216 Vocelka, S. 487.

217 Niefanger, S.5.

Gleichgewicht der irdischen und überirdischen Mächte in der Welt schließen.

Die Darstellung des menschlichen Lebens und der göttlichen Sphäre innerhalb eines Bühnenbildes ist somit nicht als Paradox zu betrachten, sondern als Ergänzung zu verstehen, die auf eine ganzheitliche Spiegelung der Welt abzielte und nicht nur das bisher „sinnlichste“²¹⁸, sondern auch das „geistigste“²¹⁹ Theater hervorgebracht hat.

Das Theater erweiterte seinen Spielraum im Barock wörtlich wie im übertragenen Sinne von der irdischen Welt bis in das Reich der Götter, die, auf Wolken gebettet, den Himmel durchqueren. Die Entstehung einer neuartigen Theaterarchitektur und die Umwandlung der horizontal ausgerichteten Bühne des Mittelalters in die vertikale Bühne der frühen Neuzeit²²⁰ ermöglichte die dramaturgische Erschließung des Himmels und der Himmelskörper (Abb. 10). Neben der Natur, die durch das steigende Interesse der Wissenschaften auch im Theater des Barock verstärkt vertreten war, sollte der effektvolle Einsatz von Regen, Donner und Blitz das Publikum in Staunen versetzen. Nicht zuletzt durch die Darstellung und den Einsatz von Wolken wurde der Himmel in den szenischen Vorgang miteinbezogen und der Handlungsschauplatz im Theater dadurch verdoppelt.



Abb. 10: Die Integration der Wolke als Teil der Bühne erweitert den Spielraum bis in den Himmel.

Die ästhetische Darstellung und der metaphorische Einsatz von Wolken steht in engem Zusammenhang mit der neu ausgerichteten Theaterarchitektur und Bühnenmaschinerie des 17. Jahrhunderts, die mechanische Vorgänge und szenische Wechsel mit geringem

218 Alewyn, S. 64.

219 Alewyn, S. 64.

220 Vgl. Alewyn 67-69.

Kraftaufwand auf sehr effiziente Weise ermöglichte.

Die Erfolgsgeschichte der Kulisse markiert die einflussreichste Zäsur und veränderte die Aufführungspraxis bis ins 19. Jahrhundert. Betrachtet man die technischen Neuerungen im Bezug auf die gesellschaftliche Zuflucht ins Jenseits mit dem gleichzeitigen Verhaftetsein im Diesseits, dem Ideal des ganzheitlichen Abbilds der Welt im Theater (und umgekehrt) und einem generellen Hang der „barocken Erlebnisgesellschaft [...] den sinnlichen Reiz bis an die Grenze des möglichen zu steigern“²²¹, so sind der Einzug der Kulissenbühne und die Perfektionierung der Bühnenmaschinen die technische Lösung für das Verlangen nach einer neuen sinnlichen Erfahrung:

„Technische Erfindungen sind keine Zufälle, wie die Techniker sich schmeicheln mögen, sondern sie sind Symbole. Eine Erfindung stellt sich immer nur dann ein, wenn sie einem inneren Bedürfnis entspricht. Man kann zu einer Zeit sagen: Sage mir, was du erfindest, und ich sage dir, was du bist. Und die Kulisse ist darum eine so geniale Schöpfung, weil sie genau die Probleme löste, die die Metaphysik dem Barock stellte.“²²²

Die Erzeugung von Illusionen durch die Versinnlichung und Sichtbarmachung immaterieller Stoffe und Elemente wie Wolken und Nebel fordert die architektonischen und bühnentechnischen Voraussetzungen, die von Bernini, Aleotti, Sabbattini etc. entwickelt wurden.

3.3.3 Die Materialität des Immateriellen: Die Theaterwolken von Nicola Sabbattini

Wie bereits eingehend erläutert, entsteht in den Bühnen des Barock ein neuer Sinnzusammenhang zwischen Himmel und Erde, der das theatrale Schauspiel auf beide Sphären hin ausweitete. Den Wolken kommt dabei eine praktikable Funktion zu, denn sie nehmen eine „Mittelstellung [ein] auf der Schwelle zweier Welten, einer höheren, hinter Schleiern versteckter sakralen und einer tieferen erdnahen profanen“²²³. Wolken

221 Nelle, Florian, *Künstliche Paradise. Vom Barocktheater zum Filmpalast*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2005, S. 22.

222 Alewyn, S. 72f.

223 Guldin, Rainer, „Windschiffe. Die Wolke als Fahrzeug und Bühnenrequisit“, in: Engell, Lorenz/ Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hrsg.), *Wolken*, Weimar: Bauhaus-Universität Weimar 2005, S. 39-44, hier: S. 39.

bestehen wie im Film auch im Theater wieder durch ihre bipolare Beschaffenheit, denn sie markieren auf der Bühne die Trennung von irdischem und himmlischen Schauplatz und verbinden beide gleichzeitig durch ihre schnellen und fließenden Bewegungen in die Vertikale wie in die Horizontale.

Der bekannteste Bühnenarchitekt, der den Wolken einen festen Platz innerhalb der Bühnenmaschinerie gab, ist Nicola Sabbattini. 1638 veröffentlichte er ein Werk, das Ingenieuren und Bühnenbauern eine konkrete Bauanleitung für die Erzeugung verschiedenster Effekte und der Herstellung der dafür benötigten Maschinen lieferte. Sabbattini, dessen Arbeiten auf den Beiträgen von Guido Ubaldi beruhen²²⁴, teilte sein Werk in zwei Bücher auf, wobei das erste die statische Szenerie der Theaterstücke behandelt und das zweite die sogenannten „Intermedien“²²⁵, also die Mittel des Szenenwechsels und die Erzeugung spektakulärer Effekte. Die Notwendigkeit eines Bühnenszenenwechsels bei gleichzeitigem Handlungsplatzwechsels wurde anhand der Erfolgsgeschichte der Kulisse bereits angerissen und ist eine vergleichsweise späte Entwicklung, deren Bedeutung durch die spektakuläre Inszenierung des Szenenwechsels bei Sabbattini nochmals zum Tragen kommt.

Dem Himmel und den Wolken sind im zweiten Buch dabei mehrere Kapitel gewidmet, wobei die perspektivische Bühnenmalerei eine zentrale Voraussetzung für die Durchführung seiner Bauten war²²⁶. Kapitelüberschriften wie z.B. „Wie man den Himmel aufteilen kann“, „Wie man nach und nach einen Teil des Himmels sich bewölken lassen kann“, „Wie man in einem Augenblick den Himmel sich bewölken lassen kann“, „Wie man eine Wolke vom Himmel gerade auf die Bühne herunterlassen kann, mit Personen drin“, „Wie man eine kleine Wolke sich senken lässt, die dabei immer größer wird“ oder „Wie man eine Wolke quer herüber ziehen lassen kann“²²⁷ (Abb. 11) deuten die vielfältigen Möglichkeiten der Darstellbarkeit von Wolken auf der Bühne an.

224 Vgl. Campbell, Lily B, *Scenes and Machines on the English stage during the Renaissance*, New York: Barnes and Noble 1923, S. 149.

225 Sabbattini, Nicola; Flemming, Willi [Übers.], *Anleitung, Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen : Originalausgabe aus dem Jahr 1639 mit deutscher Übersetzung*, Weimar: Ges. der Bibliophilen 1926. S. 252.

226 Vgl. Campbell, S. 152.

227 Vgl. Ebd., S. 253-270. Alle hier genannten Kapitelüberschriften von Sabbattini beziehen sich auf diese Fußnote.

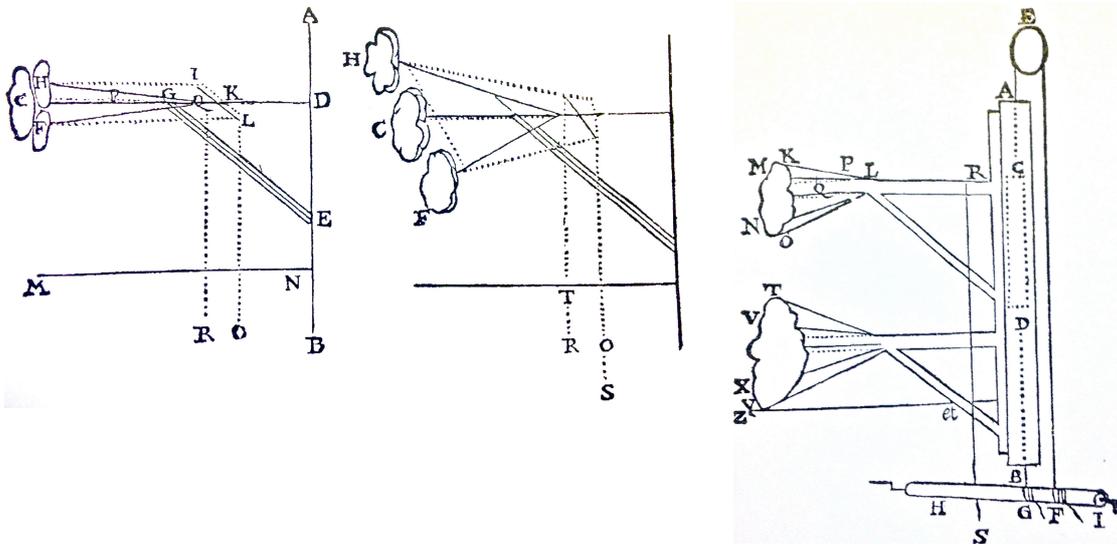


Abb. 11: Konstruktionszeichnungen der Wolkenmaschinen Sabbattinis.

Sabbattini beschreibt in detaillierten Bauanleitungen die unterschiedlichsten Variationen, um Himmel und Wolken in Szene zu setzen unter der Voraussetzung, dass diese sowohl das Publikum begeistern und erstaunen als auch eine praktische Funktion erfüllen, beispielsweise Personen zu befördern.

Sabbattini legt keinen Wert auf eine konkrete Differenzierung verschiedener Wolkentypen, sondern verweist lediglich darauf, dass Bretterlatten „mit Leinwand bezogen und in der Art der Wolken bemalt“²²⁸ werden sollen, „so wie es der Natur entspricht“²²⁹. Die schwere Stofflichkeit der Bauten aus Bretterlatten, Balken, Holzzyllindern, Leinwänden, Zahnrädern, Schienen und Seilen scheint auf den ersten Blick eine zu behebigte und schwerfällige Methode zu sein, um die fließenden, luftigen und transparenten Wolken vom Himmel herab ins Theater zu holen. Die Beschreibung der Bedienung der Maschinen führt allerdings vor Augen, dass das Ziel eine lückenlose, rasche und gleichmäßige Bewegung ist. Die Rede ist von einem Gleiten der Leisten, dem langsamen und vorsichtigen Ziehen der Männer, die über dem Himmel aufgestellt sind²³⁰, sodass die Wolken „gleiten und verschwinden, wie es in der Natur meistens geschieht“²³¹. Die Anleitung zur Herstellung einer Wolke, die Personen transportiert, veranschaulicht, dass die Massivität der Wolke kein Hindernis zu den scheinbar schwerelosen Bewegungen der Objekte auf der Bühne darstellt. Des weiteren offenbart

228 Ebd., S. 253.

229 Ebd., S. 257.

230 Vg. Ebd., S. 257.

231 Ebd., S. 258.

sie noch eine weitere sekundäre Funktion, die Wolken auf der Bühne zu erfüllen haben; sie treten in Erscheinung um Personen zu zeigen und zu bewegen, aber auch, um die dahinterliegende Maschinerie zu verbergen:

„Alsdann bringt man an jedem Ende des Balkens, der in die Schiene eingepasst war, einen eisernen Ring an, der ziemlich dick sein muß, damit er das Gewicht nicht nur der Wolke sondern auch der Personen, die darauf stehen, tragen kann, sowohl wenn besagte Wolke heruntersinkt, als wenn sie an ihrem Platz zurückgezogen wird. [...] Ist dann die Wolke in richtiger Größe hergestellt, und derart mit hölzernen, festen Querriegeln gesichert, dass die Personen sicher und bequem darin stehen können, lässt man sie mit Leinwand bedecken und sie so natürlich wie möglich bemalen. [...] Damit man ihn nicht sieht, wird zu Füßen besagten Balkens ein Stück Leinwand angebracht, das ebenso lang und breit ist wie der Einschnitt und ebenso bemalt wie der Himmel. [...] Auf diese Art sieht man nie irgendeine Öffnung.“²³²

Der zwittrige Schwellencharakter des Phänomens Wolke hat also nicht nur auf der metaphysischen Ebene literarischer Motive, religiöser und mythischer Stoffe oder filmischer Symbolik Bestand, sondern schlägt sich auch in der ganz konkreten Materialität der Theaterbauten des Barock nieder. Das Erscheinen und Verschwinden, Enthüllen und Verbergen bildet die natürliche Synergie der Wolke. Gerade dieser simultane Antagonismus prädestiniert die Wolke dafür, Allegorie des Göttlichen und Metaphysischen, sowie praktisches Mittel zum Transport und Szenenwechsel in einem zu sein.

232 Ebd., S. 258f.

3.4 Die Integration der Wolke als dramaturgisches Bindeglied und Mittel zum Szenenwechsel im Barocktheater und im Film

Raunig fasst die oben beschriebene Multifunktionalität der Theaterwolke treffend zusammen:

„Maschinen dienen in immer stärkerem Maße dem raschen Szenenwechsel und der perfekten Illusion, der Verschleifung von Brüchen. So hatten etwa die Wolkenmaschinen des italienischen Barocktheaters nicht nur die Funktion, Gottheiten zu befördern und zu beleuchten, sondern auch und gerade die technische Apparatur zu verschleiern.“²³³

Der Einsatz besagter >Intermedien< als Mittel zum Szenenwechsel ist die zweite zentrale Funktion, die Wolken in Sabbattinis Bauanleitungen einnehmen: „However, the permanent value of Sabbattini's work lies in its exposition of the experimental methods by which scenes were shifted and machines and other spectacular devices operated. He regards as established the necessity for changing the scenes in intermedia.“²³⁴

Der narrativ integrierte und durch den Wolkentransport plausibilisierte Szenenwechsel im Theater erlaubt einen Anschluss bzw. eine Rückführung zum Medium Film und schließlich zu Murnaus *Faust*.

Da Theater und Film sich im Bezug auf ihre strukturelle Verwandtschaft besonders in der Zeit des frühen Kinos stärker als andere Kunstformen gegenseitig beeinflussen²³⁵, möchte ich anhand zweier Filme von Gaston Velle der 1910er Jahre veranschaulichen, auf welche Weise der Wolkenwagen des Barocktheaters einer medialen Übersetzung unterzogen und für die filmische Erzählweise fruchtbar gemacht worden ist. Murnaus Wolken, auf denen die Reiter der Apokalypse den Himmel durchqueren und die Faust und Gretchen in den Himmel empor heben, erhalten somit durch die klaren Verweise auf die barocke Wolkenaneignung neue historische Bezugspunkte.

233 Raunig, S. 36.

234 Campbell, S. 153.

235 Vgl. Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*, Hamburg: Rowohlt 2008, S. 52.

In den hier angeführten Filmbeispielen von Gaston Velle ist der Zusammenhang zwischen dem Einsatz von Wolken und der im Film gebotenen Tricktechnik auf den ersten Blick unverkennbar. „Grundsätzlich zielen alle Effekte darauf ab, die Erlebnisintensität der Zuschauer zu steigern, indem der sinnliche Realitätseindruck erhöht wird“²³⁶. George Méliès beispielsweise nutzte als Zauberkünstler „sofort die Möglichkeit des Films, die Realität zu verändern – frappierende Phantasien zu produzieren“²³⁷ und hinterließ vielleicht gerade deshalb einen reichen Nachlass an Filmen, in denen die Zauberkraft und Wunderwandelbarkeit der Wolken durch die filmische Tricktechnik inszeniert wird. Gaudreault beschreibt die Tricktechnik der frühen Filme im allgemeinen als das zentrale Moment, um das sich der gesamte restliche Film herum aufbaut:

„Alle Filme sind »trick-motivated« wie man im Englischen sagt. [Méliès] selbst bemerkt dazu: »Man kann sagen, dass das Drehbuch in diesem Fall nur der Faden ist, der einen Zusammenhang zwischen den »Effekten« herstellt, die ansonsten nur wenig miteinander zu tun haben, so wie der Conférencier in einer Revue die einzelnen Nummern miteinander verbindet«“²³⁸.

Der Illusionismus der Filme hat filmhistorisch betrachtet eine narrative Entwicklung durchlaufen: Von einem Zauberkünstler, der sich als Illusionist dem Publikum gegenüber ausweist und Tricks vorführt, zu einer in die Handlung integrierten Figur, die im Film etwa Dinge verschwinden lässt, zu einer phantastischen Handlung, in deren Rahmen Unmögliches geschieht.²³⁹ Viele Regisseure des beginnenden 20. Jahrhunderts, unter anderem Gaston Velle, bauen die Narration der Filme um die Tricktechnik herum auf und fügen nicht etwa umgekehrt Spezialeffekte in einen fertig konzipierten Film ein. Die folgenden Filmbeispiele sollen jedoch offenlegen, dass die filmische Interpretation der Wolke in jenen Filmen nicht ausschließlich als Plattform für die Präsentation eines medienspezifischen Illusionismus dient, sondern im Bezug auf die Dramaturgie und den strukturellen Aufbau des Filmes breiter gefächert ist.

236 Mikos, S. 250.

237 Ebd., S. 286.

238 Gaudreault, André „Theatralität, Narrativität und Trickästhetik. Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès“ in: Kintop 2. *Georges Méliès – Magier der Filmkunst*, Kessler, Frank/ Sabine Lenk/ Martin Loiperdinger, Basel: Strimfeld/Roter Stern: 1993, S. 31-44, hier: S. 36.

239 Vgl. Ebd., S. 36.

Der französische Regisseur Gaston Velle integrierte in seine Verwandlungsmärchen wunderbare Traumsequenzen, in denen der Übergang des/der ProtagonistIn von der Realität in die Traumwelt metaphorisch als eine Reise von der Erde in den Himmel inszeniert wird. Die Wolken finden aufgrund ihrer vielseitigen Funktionalität in mehrfacher Hinsicht Verwendung: Sie kleiden im Hinter- und Vordergrund als gemalte Kulisse das Bild aus und definieren den Raum als Himmel bzw. himmlische Traumwelt, in dem sich Phantastisches abspielen kann: sie bieten Rahmenbedingungen, in denen Tricks vorgeführt werden können, ohne dass diese narrativ plausibilisiert werden müssen. Die Wolken kleiden die himmlische Landschaft aus und verweisen damit gleichzeitig auf einen Raum des Unmöglichen und Zauberhaften. Sie dienen den Figuren als solider Untergrund, auf dem man sich auch über der Erde frei bewegen kann. Schließlich sind die Wolken das dramaturgische Bindeglied, das zwei Welten in Relation zueinander setzt und gleichzeitig ein bewegungserzeugendes Element im Film.

Velles Film *Rêve à la lune* (F, 1905) erzählt die Geschichte eines volltrunkenen Mannes, der abends nach Hause kommt und mit Mühe und Not schwankend versucht, sein Zimmer zu erreichen. Dort angekommen erlebt er wundersame Dinge: Eine Weinflasche erwacht zum Leben und beginnt mannshoch zu tanzen, sich zu verdoppeln und verdreifachen, sich in ein Weinfass zu verwandeln und sich fröhlich mit dem Betrunkenen im Kreis umher dreht. Die Illusion erlöscht und der Mann schläft auf seinem Bett ein, um kurz darauf auf einer Parkbank im Freien zu erwachen. Nachdem er die Fassade eines Hauses empor geklettert ist, klammert er sich an das Schornsteinrohr des Daches, welches sich alsbald löst und mit ihm in den Himmel fliegt. Der Regisseur verweist hier auf die technische Flugvorstellung des Hexenbesens, die im europäischen Mittelalter des 13. und 14. Jahrhunderts im Rahmen der verschärften Verfolgung der Ketzerei öffentlich tradiert wurde²⁴⁰.

Der schwarze Raum, den der Protagonist nun durchquert, wird sporadisch von Blitzen erleuchtet, wodurch einerseits angedeutet wird, dass der Protagonist sich in einer vertikalen Aufwärtsbewegung befindet und andererseits die Spannung der Narration gesteigert wird, da der Mann bei jedem Blitzschlag von seinem Schornstein zu fallen

240 Vgl. Behringer Wolfgang/ Constance Ott-Koptschalijski, *Der Traum vom Fliegen. Zwischen Mythos und Technik*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1991, S. 175.

droht. Der letzte Blitz löst sich in einer wolkigen Explosion auf.

Die Wolken, die sich nun von links horizontal in das Bildfeld schieben, sind strukturell und narrativ für diesen Film von Bedeutung. Auf filmtechnischer Ebene ermöglichen sie im Sinne der Wolken des Barocktheaters einen Szenenwechsel. War das Szenenbild während der Flugsequenz als „moving panorama“²⁴¹ stets hinter dem Protagonisten angebracht, schieben sich die pyrotechnischen Wolken nun zwischen den Protagonisten und die Kamera und verdecken somit die Figur für den Augenblick, in dem das neue Szenenbild sichtbar wird, wodurch ein fließender Übergang ohne harten Schnitt möglich ist (Abb. 12). Es handelt sich dabei um eine Trickblende, bei der „die erste Einstellung von der zweiten aus dem Bild geschoben wird“²⁴² und die in erste Linie dazu dient, den Ort der Handlung zu wechseln²⁴³.



Abb. 12: Die von links ins Bild wandernden Wolken dienen als Übergangswechsel zum neuen Szenenbild.

Narrativ betrachtet markieren die Wolken das Reich der Träume, in dem der Betrunkene nun endgültig angekommen ist. Da die Wolken sich seitlich durch das Bildfeld bewegen, deuten sie einen Richtungswechsel in der Flugbewegung des Protagonisten an; während die Blitze eine kontinuierliche Aufwärtsbewegung suggerierten, lassen die horizontal schwebenden Wolken auf eine Seitwärtsbewegung schließen. Im Rahmen der Dramaturgie bedeutet dies, dass die Figur im Himmel oder im Reich über den Wolken angekommen ist, die Reise somit abgeschlossen hat und sich nun in die bauschigen Gebilde hineinbegeben kann. Der restliche Verlauf der Erzählung findet daraufhin zwischen den Wolken statt. An dieser Beobachtung ist zu betonen, dass in dieser Szene von *Rêve à la lune* die Inszenierung nicht auf die Wandelbarkeit und die autonomen Bewegungen der Wolken selbst ausgerichtet ist, sondern, dass die Wolken vielmehr die

241 Siehe dazu Huhtamo, Erkki, *Illusions in motion: media archeology of the moving panorama and related spectacles*, Cambridge: MIT Press 2013.

242 Mikos, S. 221.

243 Vgl. ebd., S. 220.

Visualisierung der Bewegungen der Figur sind. Die eigentliche Flugrichtung und Distanz, die der Protagonist hinter sich bringt, wird somit ausgelagert und nicht über die Figur selbst, sondern über die an ihm vorbeiziehende Landschaft bzw. die vorbeischiebenden Wolken generiert.

Voyage autour d'une étoile (F, 1906) gehört, wie Gaudreault beschreibt, zu denjenigen Filmen des frühen Kinos, die sich explizit als Film ausstellen. Obwohl die Tricktechnik in die Handlung miteinbezogen ist – anders als beispielsweise bei vielen Filmen von Méliès, die einen Illusionisten zeigen, der dem Publikum Zaubertricks vorführt –, ähnelt das Tableau der ersten Szene dem Aufbau einer mit Leinwand ausgestatteten Theaterbühne. Der Protagonist verweist mit seinem Blick durch das Fernrohr auf den Himmel und die dort lebenden Himmelsbewohner der Sterne und des Mondes, die er mit Begeisterung beobachtet und im weiteren Verlauf des Films selbst durch eine Reise in den Himmel besuchen möchte. Obwohl dies die Einleitung der Handlung ist, wird der Film durch den doppelten Aufführungscharakter, der, man könnte sagen von einem Proszeniumsbogen eingefassten Leinwand, im Film selbst als illusionistische Vorführung inszeniert. Gaudreault fasst diese filmische Inszenierungsstrategien wie folgt zusammen:

„Im System der Filme von Méliès (dem sich auch viele andere Regisseure der Zeit zuordnen ließen) wird die Beziehung zwischen Zuschauer und Leinwand fast immer so gestaltet, daß sie die *Anerkennung* der filmischen Illusion mit einschließt. [...] viele filmische Elemente dieses Systems haben eben genau die Aufgabe, den Betrachter daran zu erinnern, daß er einen Film sieht.“²⁴⁴

Der Weg der Figur von der Erde in den Himmel ist ähnlich gestaltet wie in *Rêve à la lune*; auch in diesem Film benötigt der Mensch ein Trägermedium, das ihm als Transportmittel dient. Nachdem der Astronom die wunderbaren Himmelsgebilde bewundert hat, eilt er mit seinem Gehilfen nach draußen, um die Reise in den Himmel vorzubereiten. In einem hölzernen Bottich wird Wasser mit Seife zum Schäumen gebracht und der Astronom steigt, eingehüllt in eine große Seifenblase, die der

244 Gaudreault, S. 33.

Schwerkraft trotzt, in die Luft (Abb. 13). Die Visualisierung des Aufsteigens der Wolke in Form einer großen Blase referiert auf die von Otto von Guericke im 17. Jahrhundert aufgestellten Bläschentheorie der Wolken. Dieser Wolkendiskurs, „an dem trotz seiner großen Fehlerhaftigkeit bemerkenswerterweise noch bis weit ins 19. Jahrhundert festgehalten wurde“²⁴⁵, besagt, dass eine gasförmige Substanz, die leichter ist als Luft, von Wasser eingeschlossen in die Atmosphäre aufsteigt und sich zu Wolken sammelt. Durch das Platzen dieser Bläschen wurde die Entstehung von Regen erklärt. Weber resümiert, dass diese Theorie tonangebend und „im 18. Jahrhundert der wesentliche Ansatz zur Erklärung von Konsistenz und Aufstieg des zwischen Himmel und Erde schwebenden Phänomens“²⁴⁶ war. Ist man sich dieser Entstehungstheorie von Wolken bewusst, so qualifiziert sich die Blase, in der die Figur dieses Films fliegt und neue wundersame Welten erkundet, durchaus als eine Wolke. Obwohl das Aufsteigen des Wolkenbläschens sowohl Teil der Narration, als auch Teil der Demonstration filmischer Spezialeffekte ist, wirkt die in Abb. 13 dargestellte Szene auch wie die Lösung eines dramaturgischen Problems: Wie gelangt der Protagonist von der Erde in den Himmel? Die Reise auf oder in einer schwerelosen Wolke ist die nächstliegende Antwort, da sie auf bekannte Sehgewohnheiten des Publikums zurückgreift und in Folge dessen innerdiegetisch nicht weiter plausibilisiert werden muss.



Abb. 13: Die Figur überwindet in der Wolkenblase die Distanz zwischen Himmel und Erde.

Der Bezug zur Funktionalität der barocken Theaterwolken von Sabbattini erscheint bei der Betrachtung der beiden beschriebenen Filmen Velles offensichtlich. Es wird anhand dieser beiden Filmbeispiele ersichtlich, dass das Bewegtmedium Film, auch wenn der Aufführungscharakter dem des Theaters nicht gleicht, bezüglich des dramaturgischen Aufbaus und der Organisation der Erzählung Anleihen vom Theater nimmt und diese in

²⁴⁵ Weber, S. 128.

²⁴⁶ Weber, S. 129.

einer medialen Übersetzung durchaus fruchtbar macht. Auch wenn die Verwandtschaft des frühen Kinos zum Theater, wie bereits erwähnt, hinlänglich erörtert und Überlappungen wie die Wolke als Transportmittel und dramaturgisches Bindeglied sich auf diese Argumentation stützend leicht plausibilisieren lassen, finden Wolken auch in späteren Entwicklungsphasen des Film, wie in Murnaus *Faust*, eine derartige Verwendung.

Die bereits beschriebene Eingangsszene der Reiter der Apokalypse auf den Wolken ist nicht die einzige Szene, in der Murnau auf das Motiv des Wolkenwagens und der Wolke als narratives Bindeglied zurückgreift. Das folgende Bild (Abb. 14) zeigt zwei Einstellungen der Szene, in welcher Faust in Anwesenheit Mephistos von der Verurteilung Gretchens auf dem Scheiterhaufen erfährt. Unwissend, dass Mephistos Netz aus Lügen und Intrigen die Landbevölkerung glauben machten, Gretchen sei eine Kindesmörderin und müsse dafür auf dem Scheiterhaufen brennen, bittet er um Mephistos Hilfe, um die Geliebte noch im letzten Moment vor dem ungerechten Tod retten zu können. An dieser Stelle wird wiederholt die symbolische Kodierung der Wolken mit übernatürlichen Kräften sichtbar, denn Murnau versinnbildlicht Mephistos zauberhafte Kräfte durch sein Vermögen, auf Fausts Geheiß hin eine riesige Wolke zu evozieren, die die beiden Figuren in Windeseile zu Gretchen tragen wird.



Abb. 14: Mephisto ruft die Wolke und auf ihr mit Faust durch den Himmel.

Die wogenden Auf- und Abbewegungen, das wehende Haar und die von Fahrtwind flatternden Klamotten sind die visuellen Indikatoren für die rasche Überbrückung von Raum und Zeit in dieser Einstellung. Das erste Standbild der Abb. 14 zeigt eine weiße Rauchschwade, die beide Figuren einfüllt und in sich aufnimmt. Im Folgenden zeigt die Kamera die raschen Bewegungen der vorbeirauschenden Wolken und suggeriert in

Kombination mit der Bewegung der Figuren eine Vorwärtsbewegung und die Überwindung einer gewissen räumlichen Distanz. Durch den Schnitt wird die Funktion der Wolken in dieser Szene verdeutlicht: Die Schnittfolge von Erde, Wolke, Himmel vermittelt eindeutig, dass beide Figuren von der Wolke aufgenommen, in den Himmel empor gehoben wurden und sich nun auf selbiger fortbewegen um an anderer Stelle wieder auf die Erde hinab zu gleiten.

Die Wolken Murnaus werden also dahingehend ähnlich wie die Velles instrumentalisiert, dass sie als Trägermedium, als Transportmedium und zum dramaturgisch plausibilisierten Szenenwechsel eingesetzt werden. Die Tradition der barocken Wolken wird eindeutig in den oben erwähnten Filmausschnitten weiter tradiert und perfektionieren die von Sabbattini angestrebte Leichtigkeit und Lebendigkeit der Wolken, die wie aus eigener Kraft über die Bühne zu schweben scheinen.

3.5 Das Täuschungspotential der Wolke

Die Verwandlung in oder durch eine Wolke markieren im Film *Faust* einen wichtigen Einsatz der Wolken als dramaturgisches Element und ist deswegen von Interesse, da die Wolke nicht nur wie ein Vorhang die körperlichen Verwandlungen Mephistos und Fausts kaschiert, motiviert, oder generiert, sondern auch den Gemütswechsel der Protagonisten von Gut zu Böse veranschaulicht. Es sei hier nochmals auf die Dualität der Wolke verwiesen, die sie kontinuierlich für Mehrdeutigkeiten empfänglich macht und scheinbare Widersprüche in sich vereint. Denn wie bereits zuvor erläutert, leiten die Wolken im Prolog durch ihre weiße respektive dunkle Färbung auch die Dichotomie von Gut und Böse, Hell und Dunkel, Himmel und Hölle ein.

Die folgenden kurzen Ausflüge in das Reich der griechischen Mythologie dienen dem Zweck, dem Wesen Mephistos als Wolke, sowie seiner Praxis sich in der Wolke zu verwandeln, ein kulturhistorisches Fundament zu verleihen. Die griechische, sowie die christliche Mythologie bieten einen reichen Fundus an HimmelsbewohnerInnen, die die Wolke als Kommunikationsmedium, als Brücke zur Erde oder als Transportmittel nutzen. Eine detaillierte und vollständige Abhandlung dieses Themenkomplexes überschreitet den Rahmen, sowie das Thema der vorliegenden Arbeit um ein Vielfaches. Die hier beschriebenen Mythen, Sagen oder Ausschnitte aus der Bibel haben deswegen

Erwähnung gefunden, weil sie die Filmanalyse von Murnaus Faustfilm und eine kulturhistorische Dimension erweitern und bereichern und ein besseres Verständnis dafür schaffen, welche Wolken im Film zu sehen sind.

Die Auszüge aus den Geschichten um den Gott Hermes und die Sage um Io, Nephele und Ixion sind daher keineswegs beliebig ausgewählt, sondern finden ihren Platz in diesem Kapitel, da sie helfen, die Wolke Mephistos verstehen und decodieren zu können und die Analyse des Films dadurch auffächern.

3.5.1 Hermes, der Hirte der Himmelsflocken

Ruskin, der sich in den gesammelten Vorlesungen *The Queen of the Air* der griechischen Mythologie zuwendet, weist Hermes als den himmlischen Bewohner der Wolken aus. Die Eigenschaften der griechischen Gottheit sind ebenso wie die Charakteristika der Wolken zwiegespalten und ambivalent: so wie die Wolken zwischen dem Verstecken und Tarnen, der nebligen Undurchsichtigkeit einerseits und dem Aufdecken und der Klarheit, die herrscht, wenn der Schleier sich wörtlich wie im übertragenen Sinne lüftet, changieren, so schwankt auch Hermes zwischen der Gestalt des Lügners und Diebes, sowie der des treuen Boten und Wolkenführers– er ist der Herr der Straßen²⁴⁷– konstant hin und her. Die Polysemantik der Wolke spiegelt sich im Wesen der griechischen Gottheit wieder.

Hermes, der auf den Wolken wohnt, ist die anthropomorphe Verkörperung der ephemeren und ambigen Wettererscheinung. Die Verschränkung von Natur und Mythologie in Ruskins Beschreibung lädt dazu ein, Hermes als ein Wesen mit wolkegemüttem Gemüt zu charakterisieren: der ursprünglich ägyptische Gott, der in der griechischen Mythologie einige seiner ehemaligen Eigenschaften an die Hyänen [Harpies] abgeben musste, trägt als griechische Figur weiterhin unter anderem die des Lügners und des Diebes mit sich. Der Bezug zu den Wolken ist in diesem Zusammenhang besonders interessant, da laut Ruskin auch sie mit dem Verstecken, der List und Scheinhaftigkeit assoziativ belegt sind:

²⁴⁷ Vgl. Jennings Rose, Herbert, *Griechische Mythologie. Ein Handbuch*, München: C.H. Beck 1997, S. 140.

„The snatching away by the Harpies is with brute force; but the snatching away by the clouds is connected with the thought of hiding, and of making things seem to be what they are not; so that Hermes is the god of lying as he is of mist; and yet with this ignoble function of making things vanish and dissappear, is connected the remnant of his grand Egyptian authority of leading away souls in the cloud of death.“²⁴⁸

List und Täuschung durch die Verschleierung, das Unsichtbarmachen und Auflösen im Nebulösen. Der Zuständigkeitsbereich Hermes ist breit gefächert: Ihm obliegt die Aufgabe des göttlichen Herolds, des Seelenführers der Verstorbenen, als Beschützer der Händler ist er für die Förderung des Handels verantwortlich, er erfand die Leier, entwarf mit den drei Schicksalsgötinnen das Alphabet, lehrte die olympischen Götter das Feuermachen, erfand die Astronomie, die musikalische Tonleiter, den Boxsport, er gab den Menschen die unterschiedlichen Sprachen, betreut die Redekunst und ist im allgemeinen der Gott junger Männer.²⁴⁹ Gleichzeitig leitet Hermes durch verlassene Landschaften, „this thought of cloud guidance“, ähnlich wie die Kinder Israels von Gott als einer Erscheinung in den Wolken durch die Wüste geleitet wurden. Hermes, der die Dinge verschwinden lässt, ist selbst nur schwer auffindbar zu machen, da sein physisches Herrschaftsgebiet nur dort gefunden werden kann, wo die Wolken sich aufhalten– in der ägyptischen Mythologie zeigt sich der Gott demnach seltener als in griechischen Sagen, da Wolkenformationen über der Wüste eine Seltenheit sind²⁵⁰ und vielleicht gerade deswegen mit einer göttlichen Erscheinung gleichgesetzt wurden. Natur und Gottheit gehen somit ineinander über:

„He [Hermes] is especially the the shepard of the flocks of the sky, in driving, or guiding, or stealing them; [...] and thus Hermes becomes the spirit of the movement of the sky or firmament; not merely the fast flying of the transitory cloud, but the great motion of the heavens and stars themselves.“²⁵¹

248 Ruskin, John, *The queen of the air, being a study of the greek myths of cloud and storm*, London: Smith & Elder 1869, S. 32.

249 Vgl. dazu: Jennings Rose S. 139-144, sowie Von Ranke-Graves, Robert, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Hamburg: Rohwolt, 2001, S. 52-56.

250 Vgl., Ruskin, S.31.

251 Vgl. Ruskin, S. 36.

Während die Erscheinungen gewaltiger Cumulus und Cumulus-Nimbus Formationen über den hitzegeprägten Landstrichen Ägyptens und Griechenlands als Präsenz einer höheren Macht gelesen werden, Hermes sich also in der Wolke zeigt oder durch ihre Bewegungen sein Handeln zum Ausdruck bringt, ist sein Wesen gleichsam bestimmt von ebender Naturerscheinung, der er zugeschrieben wird.

3.5.2 Von Ixion, Nephele und Io

Ixion ist ein in Thessalien geborener Heros, der sich in Schwierigkeiten begab, als er einen versprochenen Brautpreis an seinen künftigen Schwiegervater nicht zu zahlen bereit war. Stattdessen bereitete er eine Grube mit glühenden Kohlen vor, in die er sein zukünftiges Familienmitglied stoß. Diese Tat war in ihrer Tücke und Hinterlist unübertroffen, es war der erste Verwandtenmord unter den Menschen²⁵², weswegen keiner seiner Mitmenschen über die Tat richten wollte. Ixion wandte sich an Zeus, der ihm das Verbrechen vergab und ihn mit Unsterblichkeit segnete. Während eines festlichen Mahles im Olymp begeisterte Ixion sich für Zeus` Gattin Hera und versuchte, diese zu verführen. Nachdem Hera Ixions Fehltritt ihrem Gemahl meldete, formte er eine Wolke namens Nephele nach Heras Antlitz und täuschte Ixion damit. „Um die Wahrheit zu erfahren, schuf [Zeus] aus Nebel ein Abbild seiner Gattin. Ixion umarmte die Wolke, die wie Hera gestaltet war, und zeugte mit ihr ein Kind, halb Mensch, halb Pferd.“²⁵³ Die Kinder, die aus der Verbindung Nepheles mit Ixion hervorgingen, sind als das Geschlecht der Kentauren bekannt. Als Strafe dafür, dass Ixion Hera schwängerte, der sich der Täuschung schließlich nicht bewusst war, lies Zeus Ixion für alle Ewigkeit an ein brennendes Rad binden, das sich unaufhörlich dreht.

Auch in der Sage der Io geht die Täuschung durch eine Wolke mit dem Handeln des Zeus einher. Zeus, der „Wolkenführer, Wolkensammler, Wolkenschwärzer, Wolkenumwälzer und Wolkenverdunkler“²⁵⁴ verwendet die Wolken als ein Instrument zur Tarnung und Verschleierung. Sich selbst stetig verwandelnd, um unerkannt zwischen dem Olymp und der Erde zu reisen und um seinen zahlreichen Liebschaften

252 Kerényi, Karl, *Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeschichten*, Stuttgart: Klett-Cotta 1997, S. 119., und vgl. Jennings Rose, S. 247f.

253 Ebd., S. 120.

254 Guldin, S. 42.

vor den Augen der eifersüchtigen Hera unentdeckt nachgehen zu können, instrumentalisiert Zeus die Wolke als ein Mittel zur Verschleierung, das wie im Falle des Ixion den klaren Verstand trüben und überlisten kann, oder die Erde in eine undurchsichtige Nebelschicht einhüllt, wie der Mythos um Io berichtet.

Der Mythos um Io wird im ersten Buch der *Metamorphosen* des Ovid beschrieben. Kennzeichnend für das erste Buch sind das „ausdrückliche Hervortreten der antiken Naturwissenschaft und ihrer Weltsicht“²⁵⁵, wobei „die Erhabenheit naturwissenschaftlicher Lehre – bei erheblichen Lehrunterschieden – im Ton mit Lukrez [wetteifert]“²⁵⁶. Liebesgeschichten und -abenteuer wie die des Zeus und der Io finden sich in der zweiten Hälfte des ersten Buches mit Verweisen auf hellenistisch-römische Erzähltraditionen und bilden den Höhepunkt des Themas der Apotheose²⁵⁷. Die erotischen Mythen bilden den Anfang eines fünfzehn-bändigen Werkes, „das Kosmos und Imperium, Top und Unsterblichkeit, Musik und Dichtung im Zeichen des Eros und der Wandlung zusammenschaut.“²⁵⁸

Die Sage der Io, einer Priesterin der Hera, oder, wie Karl Kerényi schreibt, „die Geschichte der umherirrenden Mondkuh“²⁵⁹, ist ein weiteres Beispiel für die aktive Integration von Wolkenformationen in der griechischen Mythologie. Die Geschichte beginnt in Thessalien, an den Ufern des Flusses Peneios, „da, wo er schwer sich hinabstürzt, brauen sich Wolken zusammen, von denen sich flüchtige Nebelschwaden lösen“²⁶⁰, als Inachos, Ios Vater, den Verlust seiner Tochter betrauert. Diese wurde vor ihrem Verschwinden und ihrer Verwandlung in eine Kuh von Zeus erblickt, der ihr nachstellte und sie zu seiner Liebhaberin machen wollte. Io aber floh vor Zeus, „als plötzlich Gott über das weite Gefilde Finsternis zieht und es einhüllt. So hemmt er die Flucht und raubt Io die Unschuld.“²⁶¹. Die finstere Wolke, die Ios Flucht vereitelt dient Zeus einerseits als Waffe in ebendiesem Sinn, gleichzeitig aber auch als Schutz vor den Augen Heras. Ovid fährt folgendermaßen fort:

„Mittlerweile schaut Juno [Hera] gerade auf diese Gefilde hernieder und

255 Von Albrecht, Michael, *Ovid. Eine Einführung*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 132.

256 Ebd., S. 133.

257 Vgl. Ebd., S. 133f.

258 Ebd., S. 134.

259 Kerényi, S. 86.

260 Ovidus Naso, Publius, *Metamorphosen*. Lateinisch-deutsch, Hrsg. Von Gerhard Fink, Zürich:

Winkler 1999, S. 47.

261 Ebd., S. 49.

verwundert sich, wie bei hellem Tage sie ein flüchtiger Nebel mit Nacht deckt. Sie bemerkt, daß der Dunst von keinem Fluß kommt und auch nicht vom feuchten Erdboden aufsteigt. Sogleich blickt sie sich allenthalben nach ihrem Gemahl um, denn ihr waren des oftmals Ertappten heimliche Liebschaften nichts Neues. Da sie ihn nicht im Himmel entdeckt, spricht sie: »Entweder trägt mich mein Sinn – oder ich werde betrogen!« Hoch vom Äther läßt sie sich dann zur Erde herab und gebietet dem Nebel, zu weichen.²⁶²

Anhand der Mythen von Ixion und Nephele sowie der unglücklichen Io, die in Gestalt einer Kuh über Kleinasien bis nach Ägypten floh und dort den Kult der Isis gründete, lässt sich erkennen, dass die Wolken in diesen Geschichten stets auf eine zweite Realität verweisen, bzw. eine andere Wirklichkeit generieren. Diese kann dadurch entstehen, dass durch eine Wolke in einer plastischen und greifbaren Form eine Person, im beschriebenen Beispiel die Göttin Hera, täuschend echt nachgeahmt wird, oder dass der Blick auf eine Wahrheit, die verborgen bleiben soll, verschleiert wird. Der Aspekt der Verwandlung der Wolken, der Wolkenmetamorphosen, in denen vermeintlich die Gestalten von Tieren, Fabelwesen oder Menschen erkannt werden können, ist ein Topos, der dem natürlichen Gestaltenwandel der Wolken zugrunde liegt – wie im ersten Kapitel erläutert wurde – und auch an vielen anderen Stellen in der Literatur wieder aufgenommen wurde. Berühmt ist die Passage in Shakespeares *Hamlet*, als Hamlet und Polonius in den Himmel blicken:

„HAMLET: Seht Ihr die Wolke dort, beinah in Gestalt eines Kamels?

POLONIUS: Beim Himmel, sie sieht auch wirklich aus wie ein Kamel.

HAMLET: Mich dünkt, sie sieht aus wie ein Wiesel.

POLONIUS: Sie hat einen Rücken wie ein Wiesel.

HAMLET: Oder wie ein Walfisch?

POLONIUS: Ganz wie ein Walfisch.²⁶³

Die Verwandlung in oder durch eine Wolke findet sich auch in *Faust* wieder und ist deswegen von Interesse, da die Wolke nicht nur wie ein Vorhang die körperlichen

262 Ebd., S. 49.

263 Shakespeare, William, *Hamlet*, Stuttgart: Reclam 2001, S. 77.

Verwandlungen Mephistos und Fausts kaschiert, sondern auch den Gemütswechsel der Protagonisten von Gut zu Böse motiviert.

Die Beispiele aus dem Fundus der griechischen Mythologie, sowie die kurze Einführung in *Die Wolke des Nichtwissens*, dienen der Veranschaulichung der Tatsache, dass Wolken eine Dichotomie in sich bergen können, einen Wechsel von Gestalt oder geistiger Gesinnung motivieren und, dass in diesem Verwandlungsprozess auch ein Moment der Zeitlichkeit steckt. In den Wolken der griechischen Antike, sowie der christlich-mystischen Wolke des Spätmittelalters und der filmischen Wolke in *Faust* steckt ein Potential, das Verwandlung und Bewegung generiert. In dieser Hinsicht ist in den einzelnen Fällen der Rückgriff auf ein meteorologisches Phänomen, dessen Existenz auf Veränderung und Bewegung beruht, durchaus plausibel.

3.5.3 Mephisto, das Böse in den Wolken

Lüge, List und das Spiel mit der Versuchung des Bösen gehören zu den zentralen Themen in Murnaus Faustfilm. Die unterschiedlichen Erscheinungsformen Mephistos, die dieser nutzt um auf der Erde körperliche Gestalt anzunehmen, dienen zu einem großen Teil dem Zweck der Tarnung und der Täuschung seiner Umwelt und derjenigen Figuren, die er zu beeinflussen versucht. Die sinnliche Verkörperung des Bösen kann viele Gestalten annehmen und ist demzufolge mit der Symbolik und der Funktion der Wolkenwandelbarkeit im Film eng verknüpft. Mephisto befindet sich in und zwischen den rauchigen und bauschigen Schwaden, die ihn im Moment seines Erscheinens umgeben. Gleichzeitig ist er aber auch die Wolke, die ihn hervorbringt. Die Figur changiert im Film unaufhörlich zwischen dem Verschwinden in bzw. dem Hervortreten aus den Wolken und dem Dasein als Wolke, als stetige Verwandlung. Die Verwandlungskunst, Mephistos, die Murnau mehrmals unter spektakulären filmtechnischen Spezialeffekten zum Besten gibt, ist nichts als die Variation dessen, was er ist: eine Wolke, die sich stetig verformt, die symbolisch trüchtig ist, alles ummantelt und gleichzeitig nicht fassbar ist. Die Abb. 15 zeigt eine Großaufnahme, in der Mephisto als drohende Vorahnung, als nahendes Unheils erkennbar ist. Sein Antlitz

erscheint nur schemenhaft über den steilen und dicht gedrängten Häuserdächern der Stadt. Langsam und nur unscharf schält sich sein Gesicht aus den Dunstschwaden des Himmels und es entsteht der Eindruck, dass Mephisto nicht aus einer Wolke hervor tritt, sondern viel mehr die Wolke selbst ist, die in ihren metamorphosen Verformungen die Umrisse eines Gesichts annimmt. Es scheint in dieser Einstellungen, wie auch in den anderen bereits erwähnten Momenten des Films keine sichtbare irdische Quelle zu existieren, aus denen die Wolken stammen. So wie sich zu Beginn des Films die schwarzen Pestwolken aus Mephistos Mantel über die Stadt ergießen (Abb. 3), oder weiße Wolken kurz vor der Flugszene Mephistos und Fausts im Bild aufquellen (Abb. 14), so ist auch hier kein Ursprungsort der Wolken sichtbar. Sie wohnen nicht als flockige Erscheinungen am Himmel und wandern gelegentlich zur Erde hinab, sondern vielmehr sind die Wolken hier die Ausdünstungen Mephistos selbst.



Abb. 15: Mephistos Antlitz tritt aus den trüben Wolken am Himmel hervor.

Als Antwort auf die Frage, welche Wolken in *Faust* zu sehen sind, kann argumentiert werden, dass die Wolken Mephistos diejenigen sind, die Zeus für seine Machenschaften instrumentalisiert und die ihm sowohl als Waffe als auch als Schutz dienen. Murnau stattet seinen Bösewicht mit der Wolke als Instrument des Todes aus, die dieser nach seinem Gutdünken formen und verschieden einsetzen kann. Das Verstecken, oder treffender gesagt das Lauern Mephistos hinter den transparenten Schleiern, während er gespannt den Verlauf seiner gesponnenen Intrigen beobachtet, verweist auch auf den Gott Hermes, der nicht nur der Bewohner der Wolken ist, wie Ruskin es formuliert, sondern in seiner Essenz auch den Geist der Wolke verkörpert. Die Abbildung

Mephistos (Abb. 15) visualisiert den Gedanken Ruskins, dass Hermes und die Wolken in einer unauflösbaren Wechselbeziehung miteinander verknüpft sind: die Scheinhaftigkeit und Trugfertigkeit seines Charakters verleihen ihm, ebenso wie der Figur Mephistos das Attribut eines wolkigen Wesens. Gleichzeitig ermöglichen die Wolken ein Verschwinden, ein sich Auflösen, Verstecken und Lauern, das nur im Dasein dieser vieldeutigen Himmelsgebilde möglich ist. Mephisto spiegelt die Wesenszüge des Hermes insofern wider, da sein Gemüt ihn zu den Wolken hinführt, und diese ihn in einer ungebrochenen Wechselwirkung gleichzeitig auch zu dem machen, was er ist.

IV. Fazit

Resümierend lässt sich eine historische Entwicklung von Wolkendarstellungen und Wolkenanschauungen erkennen, die dem steten Wandel des naturwissenschaftlichen Forschungsstandes, philosophischer Strömungen, theistischer Kodierungen und künstlerischer Interpretationen unterworfen ist.

Beginnend in der Antike ermöglicht die Säkularisierung des Himmels – mit Unterbrechungen – einen Neuzugang zum Denken und Darstellen von Wolken. Aristoteles und Lukrez strebten nach einer Naturphilosophie, die die Belange des Wetters und des Himmels dem Reich der Götter entziehen und sie Teil der physikalischen Naturgesetze werden ließe. Dies hatte zur Folge, dass die Wolken nicht mehr die unerreichbare Wohnstätte der Götter waren, sondern sich zu Repräsentanten einer neuen Weltsicht entwickelten. Die schriftmediale Übersetzung der Wolken durch Aristoteles schwängerte diese mit den Inhalten seiner Philosophie und formte eine Wolke, die exemplarisch für die Verortung seiner Philosophie in der Welt ist.

Brunelleschis Experiment leitete die Problematik der Darstellung in eine neue Richtung. Seitdem durch das Experiment des *Wolkenspiegel* die erste bewegte Wolke ins Bild eingeführt wurde, herrschte bis zu den computergenerierten Wolken große Einigkeit darüber, dass die wandelnden Himmelsgebilde sich in ihrer Form der Berechenbarkeit und der zentralperspektivischen Repräsentation entziehen.

Howards Versuch, eine Ordnung im Chaos der sich unablässig verwandelnden

Himmelsgebilde zu finden, ist ein Meilenstein in der abendländischen Wolkenforschung und hat als Gründungsgeschichte der modernen Wolke einen festen Platz in der Auseinandersetzung mit dem Thema, sei diese wissenschafts-, literatur-, kunst- oder filmhistorisch angelegt. Das Echo seiner Terminologie, auf die am Beispiel Goethes, aber auch etwa bei John Constable explizit Bezug genommen wurde, klingt noch bis in die Gegenwart und hat die Frage der Repräsentation in den genannten Disziplinen nachhaltig beeinflusst.

Die Analysen von *Faust* und den Filmen Gaston Velles sollten Antwort auf die Frage geben, wo sich die in diesen Filmen dargestellten Wolken im Kanon der zahlreichen medialen Transkriptionen von Wolken verorten lassen. Die mediale Übersetzung der Wolke durch den Film bedeutet im Rahmen der hier vorgestellten historischen Eckpfeiler einen neuen medialen Mehrwert.

Meurer betont bei seiner Betrachtung der deutschen Bergfilme „wie eng zudem gerade das Medium Film mit eben jenen metamorphosen Massen und ihrer ständigen Bewegung verwandt ist“²⁶⁴. Die Bewegung des Films kann in zweifacher Hinsicht als eine Hommage an die ewige Bewegung der Wolken betrachtet werden: Zum Einen entsteht das Bewegtbild des analogen Films aus der physischen Bewegung der Filmkader; wie die Wolken entsteht und definiert Film sich vor der Zeit der Digitalisierung aus seiner Bewegung heraus. Zum Anderen visualisiert der Film auf der Ebene der Repräsentation, der Darstellung und der Handlung eine Wolkenbewegung, die, historisch kontextualisiert, vergleichsweise neu ist. Denn im Unterschied beispielsweise zu den Wolkenmalereien Constables, zeigt der Film nicht das unsichtbare Echo der Wolkenbewegung in der sie umgebenden Natur, sondern die bewegten Wolken an sich.

Die form- und randlosen Wolken, die in *Faust* in das Bild hinein rollen, die es von der Mitte aus in sich aufnehmen bis jeder Orientierungspunkt in grauweiße Unschärfe getunkt ist, dislozieren den/die BetrachterIn zeitlich und räumlich, sodass der Himmel kein Anfang und kein Ende zu haben scheint. Diese Medialisierung kann nur das Kino und nicht die Feldbeobachtung. Die Kadrange zeigt einen Himmel ohne Horizont, das Bild ist, ähnlich wie die Wolken Brunelleschis, loslöst von der zentralperspektivischen

264 Meurer, S. 41.

Horizontalen und befreit von den meteorologischen Klassifizierungen Hookes und Howards.

Unterschiedliche Praktiken der medialen Transkription in Schrift und/oder Bild entwerfen im Laufe der Zeit den Topos Wolke, immer changierend zwischen dem Unsichtbaren und dem Sichtbaren, dem Erscheinen und Auflösen, dem Irdischen und Magischen. Im hier angeführten Filmbeispiel *Faust* greift Murnau bei seiner medialen Interpretation und Darstellung von Wolken dabei auf ein kulturhistorisches Wissen zurück, das den Wolken gerade jene Symbolik und Polysemantik wieder einverleibt, welches Aristoteles, Lukrez, Howard und bis zu einem gewissen Grad auch Goethe aus ihnen verbannen wollten. Die Irregularität der Form begünstigt die Dramatisierung der Wolken durch den Film. Sie sind nicht das nächste Glied in der Kette historischer Wolkendarstellungen, sondern siedeln sich zwischen den Epochen, der Vielschichtigkeit der Bedeutungen und historischen Kodierungen an. Sie vereinen unterschiedlichste Bedeutungsstrukturen in sich und grenzen sich medial gleichzeitig von tradierten Darstellungsmöglichkeiten ab. Die Wolken der Filme, die in dieser Arbeit Erwähnung fanden, sind ein Konglomerat christlichen Glaubens, griechischer List und barocken Illusionismus, im selben Zuge aber durch die medialen Möglichkeiten der Dramatisierung und Ästhetisierung durch das Medium Film in ihrer Form und Bedeutung etwas Neues. Die mehr oder minder stringente Entwicklung einer Säkularisierung der Wolken und des Himmels scheint sich in den märchenhaften Traumfilmen Gaston Velles und der mythischen Wiederbelebung der Faustsage Murnaus soweit zu vermengen und aufzulösen und von einer Revitalisierung historisch tradierter Symbolik und Metaphorik überschattet zu werden, dass dabei von einer Wiederverzauberung des Himmels im Film gesprochen werden kann.

V. Literaturverzeichnis

- Alewyn, Richard, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München: Beck 1989.
- Aristoteles, *Meteorologie*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 1955.
- Ballhausen, Thomas, „Übergänge und Vorläufigkeiten. Zum Versuch eines filmischen Wolkenarchivs“, in: Natter, Tobias G./ Franz Smola (Hrsg.) *Wolken. Welt des Flüchtigen*, Wien: Hatje Cantz Verlag 2013, S. 36-41.
- Barner, Wilfried, „Theater und Publikum des deutschen Barock“, in: Maler, Anselm/ Àngel San Miguel, Richard Schwaderer (Hrsg.), *Theater und Publikum im Europäischen Barock*, Frankfurt a.M.: Lang, 2002.
- Behringer Wolfgang/ Constance Ott-Koptschalijski, *Der Traum vom Fliegen. Zwischen Mythos und Technik*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1991.
- Blench, Brian, „Luke Howard and his contribution to Meteorology“ in: *Weather*, Vol. 18, S. 83-92.
- Böhme, Hartmut, „Was birgt die Wolke? Zur Kultur- und Kunstgeschichte von Wolken und Wetter“, in: Kunz, Stefan/ Johannes Stückelberger/ Beat Wismer (Hrsg.) *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmel*, München: Hirmer Verlag 2005, S.11-25.
- Busch, Werner, „Die Ordnung im Flüchtigen – Wolkenstudien der Goethezeit“, in: Schulze Sabine (Hrsg.), *Goethe und die Kunst*, Stuttgart: Gerd Hatje 1994, S. 519-570.
- Campbell, Lily B, *Scenes and Machines on the English stage during the Renaissance*, New York: Barnes and Noble 1923.
- Damisch, Hubert, „Die Geschichte und die Geometrie“, in: *Wolken*, Engell, Lorenz/ Bernhard Siegert/ Joseph Vogl (Hrsg.), Weimar: Bauhaus Universität 2005, S. 11-26.
- Damisch, Hubert, *Theorie der Wolke*, Zürich-Berlin: Diaphanes 2013.
- Denckmann, Gerhard, *Kants Philosophie des Ästhetischen*, Heidelberg: Winter 1947.
- Die Bibel. Nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers, Köln: Naumann & Göbel 1986.
- Dijksterhuis, E.J., *Die Mechanisierung des Weltbildes*, Berlin: Springer 1983.
- Eisner, Lotte, *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt am Main: Fischer 1990.
- Eisner, Lotte, *Murnau. Der Klassiker des deutschen Films*, Hannover: Friedrich Verlag

- Velber 1967.
- Elsaesser, Thomas, *Das Weimarer Kino: aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin: Vorwerk 8 1999.
- Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Vom „künstlichen“ zum „natürlichem“ Zeichen. Band 2. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen: Narr Franke Attempo Verlag 2007.
- Fred Gehler/Ulrich Kasten, *Friedrich Wilhelm Murnau*, Augsburg: Franz Fischer 1990.
- Gaudreault, André „Theatralität, Narrativität und Trickästhetik. Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès“ in: Kintop 2. Georges Méliès – Magier der Filmkunst, Kessler, Frank/ Sabine Lenk/ Martin Loiperdinger, Basel: Strimfeld/Roter Stern: 1993, S. 31-44.
- Gerlach, Stefan, *Immanuel Kant*, Tübingen: Franke 2011.
- Guldin, Rainer, „Windschiffe. Die Wolke als Fahrzeug und Bühnenrequisit“, in: Kunz, Stefan/ Johannes Stückelberger/ Beat Wismer (Hrsg.) *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmel*, München: Hirmer Verlag 2005, S. 39-44.
- Guldin, Rainer, *Die Sprache des Himmels. Eine Geschichte der Wolken*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2006.
- Hamblyn, Richard, *Die Erfindung der Wolken. Wie ein unbekannter Meteorologe die Sprache des Himmels erforschte*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag 2001.
- Hedinger, Bärbel, „Ein Gespräch über Wolken“, in: Busch, Bernd (Hrsg.), *Luft. Elemente des Naturhaushalts IV*, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2003, S. 117-119.
- Heilmann, Thomas, „Schleierwolken des Realen“, in: Engell, Lorenz/ Bernhard Siegert/ Joseph Vogl, Joseph (Hrsg.) *Wolken*, Weimar: Verlag der Bauhaus Universität Weimar 2005, S. 27-38.
- Hermann, Jörg, *Sinnmaschine Kino: Sinndeutung und Religion im populären Film*, Gütersloh: Gütersloher Verlag 2001.
- Hook, Robert, „Method for making a history of the Weather“ in: Sprat, Thomas (Hrsg.) *The history of the royal Society of London for the improving of natural knowledge. 2. ed.*, London: Scot 1702, S. 173-179.
- Homer, *Odyssee*, Stuttgart: Reclam 2007.
- Howard, Luke, „On the Modifications of clouds and on the principles of their

- production, suspension and destruction“, in: *Neudrucke von Schriften und Karten über Meteorologie und Erdmagnetismus No. 3*, Berlin: A. Asher & Co. 1894.
- Huhtamo, Erkki, *Illusions in motion: media archeology of the moving panorama and related spectacles*, Cambridge: MIT Press 2013.
- Jakob, Michael, „Im Himmel lesen, oder warum Wolken bedeuten“, in: Kunz, Stefan/ Johannes Stükelberger/ Beat Wismer (Hrsg.) *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmel*, München: Hirmer Verlag 2005, S. 71-74.
- Jennings Rose, Herbert, *Griechische Mythologie. Ein Handbuch*, München: C.H. Beck 1997.
- Johann Wolfgang von Goethe Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 1. Gedichte und Epen I, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1982.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2006.
- Kerényi, Karl, *Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeschichten*, Stuttgart: Klett-Cotta 1997.
- Klein, Jürgen, „Vom Baconianismus der Royal Society bis zu John Locke: Identität, Individualität und Wissenschaftsfunktion im englischen Empirismus des späten 17. Jahrhunderts“, in: Neumeister, Sebastian (Hrsg.), *Frühaufklärung*, München: Fink, 1994.
- Köbner, Thomas, „Pathosformen der Lüfte: Wolken im Film“ in: Köbner, Thomas (Hrsg.) *Verwandlungen. Schriften zum Film. Vierte Folge*, Remscheid: Michael Itschert, Gardez! Verlag 2004, S. 331-336.
- Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.
- Lukrez, *De rerum natura, Über die Dinge der Natur*, Berlin: 1957.
- Malthete, Jaques „Die Organisation des Raumes bei Méliès“, in: *Kintop 2 Georges Méliès – Magier der Filmkunst*, Kessler, Frank/ Sabine Lenk/ Martin Loiperdinger, Basel: Strimfeld/Roter Stern: 1993, S. 47-52.
- Meurer, Ulrich, „Wolken-Formation. SOS EISBERG und die Urmaterie des faschistischen Bildes“, in: Jörn Glasenapp (Hrsg.), *Riefenstahl revisited*, München: Wilhelm Fink 2009, S. 39-70.
- Mikos, Lothar, *Film- und Fernsehanalyse*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2008.
- Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des*

- Films und der neuen Medien*, Hamburg: Rowohlt 2008.
- Morin, Edgar, *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart: Ernst Kettler Verlag 1958.
- Morsch, Thomas, *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*, München: Fink 2011.
- Nelle, Florian, *Künstliche Paradiese. Vom Barocktheater zum Filmpalast*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2005.
- Nessel, Sabine, „Flugbilder in Katastrophenfilmen oder: Wie das Kino den Menschen den Traum vom Fliegen zurückgibt“, in: *Fasten your Seatbelt! Bewegtbilder vom Fliegen*, Keilbach, Judith/ Alexandra Schneider (Hrsg.), Münster: Lit Verlag 2009, S. 107-118.
- Niefanger, Dirk, *Barock. Lehrbuch Germanistik*, Stuttgart: J.B. Metzler 2012.
- Ovidus Naso, Publius, *Metamorphosen*. Lateinisch-deutsch, Hrsg. Von Gerhard Fink, Zürich: Winkler 1999.
- Pedgley, D.E., „Luke Howard and his clouds“, in: *Weather* Vol. 58(2) S: 51-55.
- Petrus, Klaus, „Schiller über das Erhabene“ in *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 1993, Vol.47(1), S. 23-40.
- Reichert, Ramón, „Forming the Formless. John Constable's Cloud Studies“, in: Engell, Lorenz/ Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hrsg.), *Wolken*, Weimar: Bauhaus-Universität Weimar 2005, S. 57- 67.
- Riehle, Wolfgang (Hrsg.), *Die Wolke des Nichtwissens*, Freiburg: Johannes Verlag 2011.
- Rohmer, Eric, *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*, München; Wien: Hanser 1980.
- Ruskin, John, *The queen of the air, being a study of the greek myths of cloud and storm*, London: Smith & Elder 1869.
- Russel, Bertrand, *Philosophie des Abendlandes*, München: Piper 2013.
- Sabbattini, Nicola; Flemming, Willi [Übers.], *Anleitung, Dekorationen und Theatermaschinen herzustellen : Originalausgabe aus dem Jahr 1639 mit deutscher Übersetzung*, Weimar: Ges. der Bibliophilen 1926.
- Schmeiser, Leonhard, *Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft*, München: Fink 2002.
- Schöne, Albrecht, *Vom Betreten des Rasens. Siebzehn Reden über Literatur*, München:

- Beck 2005, S. 132-163.
- Schuller, Marianne, „Über Wolken. Zu Goethe“, in: Mein, Georg (Hrsg.) *Transmissionen. Übersetzung-Übertragung-Vermittlung*, Wien: Turia + Kant 2010, S. 249-260.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, Stuttgart: Reclam 2001.
- Simhandl, Peter, *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin: Henschel Verlag 2007.
- Sommerhalder, Mark, „Pulsschlag der Erde!“ *Die Meteorologie in Goethes Naturwissenschaft und Dichtung*, Bern: Peter Lang Verlag 1993.
- Vocelka Karl, *Geschichte der Neuzeit 1500-1918*, Wien: Böhlau Verlag 2010.
- Vogl, Joseph, „Wolkenbotschaft“, in: Engell, Lorenz/ Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hrsg.), *Wolken*, Weimar: Bauhaus-Universität Weimar 2005, S. 69-80.
- Von Albrecht, Michael, *Ovid. Eine Einführung*, Stuttgart: Reclam 2003.
- Von Ranke-Graves, Robert, *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Hamburg: Rohwolt, 2001.
- Weber, André, *Wolkenkodierungen bei Hugo, Baudelaire und Maupassant im Spiegel des sich wandelnden Wissenshorizontes von der Aufklärung bis zur Chaostheorie. Studien zur Wolke als Dispositiv in der Literatur*, Berlin: Frank & Timme 2012.
- Weinrich, Klaus, „Die Lichtbrechung in den Theorien von Descartes und Fermat“, in: *Zeitschrift für Wissenschaftsgeschichte*, Heft 40, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1998.

5.1 Medienverzeichnis

Faust. Eine deutsche Volkssage, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Deutschland 1926.

Rêve à la lune, Regie: Gaston Velle, Frankreich 1905.

Voyage autour d'une étoile, Regie: Gaston Velle, Frankreich 1906.

5.2 Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber 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.

Abb.1: Damisch, Hubert, *Theorie der Wolke*, Zürich-Berlin: Diaphanes 2013, S. 167.

Abb. 2: Natter, Tobias G./ Franz Smola (Hrsg.) *Wolken. Welt des Flüchtigen*, Wien: Hatje Cantz Verlag 2013, S. 70.

Abb. 3-8, Abb. 14-15: *Faust. Eine deutsche Volkssage*, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, Deutschland 1926.

Abb. 9: Klaus Dieter Reus (Hrsg.), *Faszination der Bühne. Barockes Welttheater in Bayreuth*, Bayreuth : Gymnasium Christian-Ernestinum Bayreuth 1999, S. 81.

Abb.10: Kupferstich von Giovanni Giorgi zu „Il Bellerofonte“ von Vincenzo Nolfi/Francesco Sacrati, Venedig 1642, in: Hans Peter Doll/Erken Günther *Theater. Eine illustrierte Geschichte des Schauspiels*, S. 54.

Abb. 11: Guldin, Rainer, „Windschiffe. Die Wolke als Fahrzeug und Bühnenrequisit“, in: Kunz, Stefan/ Johannes Stückelberger/ Beat Wismer (Hrsg.) *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmel*, München: Hirmer Verlag 2005, S. 39-44, hier: S. 40f.

Abb. 12: *Rêve à la lune*, Regie: Gaston Velle, Frankreich 1905.

Abb. 13: *Voyage autour d'une étoile*, Regie: Gaston Velle, Frankreich 1906.

VI. Abstract

Diese Arbeit widmet sich der Fixierung und Stabilisierung, sowie der Dramatisierung von Wolken durch unterschiedliche mediale Aneignungsprozesse. In einer kulturhistorischen Aufarbeitung wird veranschaulicht, wie die Form spezifischer Bild- und Schriftmedien nicht nur Formung der Wolken selbst, sondern auch das Denken über die ephemeren Himmelserscheinungen beeinflusst. Ein historischer Rückblick von Aristoteles über Robert Hooke bis hin zu Luke Howard und Johann Wolfgang von Goethe stellt die wichtigsten Denker der abendländischen Wolkenforschung vor und zeichnet gleichzeitig die Entwicklung einer steten Säkularisierung des Himmels nach. Welche Darstellungs- und Inszenierungsmöglichkeiten von Wolken das Medium Film in sich birgt, wird im Rahmen einer detaillierten Filmanalyse diskutiert. Wie macht das Bewegtmedium die unablässige Bewegung und Verformung der Wolken für sich fruchtbar? Im Zentrum der Filmanalyse steht Friedrich Wilhelm Murnaus Film *Faust*, der mit seinen vielschichtigen symbolischen und mythologischen Kodierungen und Querverweisen zum Reich der griechischen und der christlichen Mythologie, sowie der Theaterarchitektur des Barock ein Beispiel für die Reanimierung polysemantischer Bedeutungsstrukturen, oder, die Wiederverzauberung des Himmels darstellt.

VII. Lebenslauf**Ausbildung und Berufserfahrung**

2009-2015	Studium der Theater-, Film-, und Medienwissenschaft, Universität Wien
2014	Praktikum im Theater am Spittelberg
2013- 2014	Praktikum in der Volksoper Wien
2012-2013	Angestellt als studentische Mitarbeiterin der Universität Wien Tutorin für die StEOP der Theater-, Film-, und Medienwissenschaften
2012	Praktikum im Filmarchiv Austria
2003-2008	Munich International School
2000-2003	Gymnasium Starnberg
1996-2000	Oskar-Maria-Graf Volksschule